

# UNIVERSIDAD DE CUENCA



## FACULTAD DE ARTES

### MAESTRÍA EN MUSICOLOGÍA

#### "LA OBRA SINFÓNICA DEL COMPOSITOR ECUATORIANO RICARDO MONTEROS, SU APORTE A LA CULTURA DEL PAÍS"

Tesis previa a la obtención del  
Título de Magíster en Musicología

**AUTORA:**

Zilia Marrero Castillo  
C.I. 0951871698

**DIRECTORA:**

Yarelis Domínguez Beneján.  
Número de Pasaporte: J260007

Cuenca – Ecuador

2017

## **RESUMEN**

La música académica en Ecuador en el actual siglo XXI, segunda década, cuenta con numerosos compositores, muchos de ellos formados en el extranjero y cuyo desenvolvimiento profesional lo realizan en el país. En este trabajo se muestra el análisis formal, armónico y tonal, realizado a las dos sinfonías compuestas por uno de los exponentes de esta generación, con el fin de realizar un primer acercamiento, al movimiento sinfónico ecuatoriano actual. Se realiza un recuento del proceso seguido por la sinfonía clásica desde su surgimiento hasta la actualidad, teniendo en cuenta las transformaciones acontecidas y los principales aportes más relevantes realizados al género, así como los principales exponentes de la música universal y latinoamericana. En este trabajo, se profundiza en la trayectoria de la enseñanza de la composición en el país, abordándose en detalle la sobresaliente contribución del Departamento de Investigación y Creación Musical (DIC) del Conservatorio Nacional de Quito a la música académica en Ecuador.

Palabras claves: MÚSICA ACADÉMICA ECUATORIANA, COMPOSICIÓN, SIGLO XXI, SINFONÍA, ANÁLISIS, MÚSICA PROGRAMÁTICA, NACIONALISMO, NEOCLASICISMO.

## **ABSTRACT**

In Ecuador, in the second decade of current XXI century, the academic music has provided a lot of composers, some of whom have been formed abroad but many have also been able to develop professionally in their own country. In this work we have made a musical analysis comprising form and harmony of two symphonies composed by one of the most prominent exponents of this generation, with the goal of getting us closer to the symphonic movement in the present day Ecuador. We have made a recap of the process followed by the classical symphony from its creation to the present day, taking into account the various transformations and contributions made to the genre, as well as the main exponents of the universal and latinamerican music. We will thoroughly delve into the trajectory of the composition teaching in Ecuador, addressing in detail the remarkable contributions made by the Department of Research and Musical Creation (DIC) of the Quito National Conservatory to the academic music in the nation.

Key words: ECUADORIAN ACADEMIC MUSIC, XXI CENTURY, SYMPHONY, ANALYSIS, PROGRAMMATIC MUSIC, NATIONALISM, NEOCLASSICISM.

## ÍNDICE

RESUMEN.....	2
DEDICATORIA .....	9
AGRADECIMIENTOS .....	10
ÍNDICE .....	4
INTRODUCCIÓN.....	11
<b>CAPÍTULO I: EL COMPOSITOR RICARDO MONTEROS. CONTEXTO DE LA MÚSICA ACADÉMICA ECUATORIANA Y LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICIÓN.</b> .....	21
1.1-Catálogo de obras del compositor Ricardo Monteros .....	23
1.2-La música académica en Ecuador. La actualidad.....	28
1.3-El Departamento de investigación, creación y difusión musical. (DIC).....	32
1.4-Políticas con relación a la música académica .....	36
<b>CAPÍTULO II: LA SINFONÍA Y SU EVOLUCIÓN HASTA LA ACTUALIDAD. LA MÚSICA PROGRAMÁTICA DENTRO DEL GÉNERO .....</b>	50
2.1 Orígenes. La Sinfonía Clásica. ....	50
2.2-La sinfonía en el siglo XIX. ....	53
2.2.1-La Sinfonía dentro del movimiento nacionalista del siglo XIX.....	56
2.3-La sinfonía en los post-románticos .....	57
2.4-La sinfonía en el siglo XX.....	60
2.4.1-La sinfonía en Norteamérica.....	64
2.4.2-El realismo socialista.....	65
2.4.3-La Sinfonía en Inglaterra en este siglo .....	66
2.4.4-En Europa central.....	67
2.4.5-Segunda mitad del siglo XX: Vanguardismo y Experimentalismo en las sinfonías .....	68
2.5- La sinfonía en el siglo XXI .....	74
2.6-La Sinfonía en Latinoamérica.....	75
<b>CAPÍTULO III: ANÁLISIS.....</b>	80





<b>3.1-Sinfonía N° 1 Ecuador (Sinfonía Libertaria).....</b>	<b>81</b>
<b>3.1.1-El programa.....</b>	<b>81</b>
<b>3.1.2-Formato instrumental.....</b>	<b>81</b>
<b>3.1.3-Análisis musical.....</b>	<b>81</b>
<b>3.2-Sinfonía N° 2 Pachacámac.....</b>	<b>99</b>
<b>3.2.1-El Programa.....</b>	<b>99</b>
<b>3.2.2-Primer Movimiento Andante con moto.....</b>	<b>100</b>
<b>3.2.3-Segundo Movimiento Adagio.....</b>	<b>108</b>
<b>3.2.4-Tercer Movimiento Allegro con fuoco.....</b>	<b>115</b>
<b>3.2.5-Representación gráfica de la estructura formal, armónico-tonal del ciclo sonata sinfónico (sinfonía clásica), así como de cada una de las sinfonías que se incluyen en esta investigación.....</b>	<b>121</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>131</b>
<b>RECOMENDACIONES.....</b>	<b>141</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>143</b>
<b>ENTREVISTAS.....</b>	<b>148</b>
<b>SITIOS WEBS.....</b>	<b>150</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>159</b>
<b>Anexo 1: Programa de mano concierto <i>Sinfonía N° 1 Ecuador</i>. Orquesta Sinfónica de Guayaquil. (Festival Músicaviva 2012). .....</b>	<b>159</b>
<b>Anexo 2: Programa de mano concierto <i>Sinfonía N° 2 Pachacamac</i>. Orquesta Sinfónica de Guayaquil.....</b>	<b>160</b>
<b>Anexo 3: Programa de mano concierto <i>Valse Despedida-Homenaje a los Ausentes d</i> Orquesta Sinfónica Loja.....</b>	<b>161</b>
<b>Anexo 4: <i>Sinfonía N° 1 Ecuador</i>. Score.....</b>	<b>163</b>
<b>Anexo 5: <i>Sinfonía N° 2 Pachacámac</i>.Score.....</b>	<b>246</b>
<b>Anexo 5.1: Primer Movimiento.....</b>	<b>246</b>
<b>Anexo 5.2: Segundo Movimiento. ....</b>	<b>340</b>
<b>Anexo 5.3: Tercer Movimiento.....</b>	<b>354</b>
<b>Anexo 6: Guía de la Entrevista al Compositor Ricardo Monteros.....</b>	<b>392</b>
<b>Anexo 7: Guía de la entrevista a compositores, directores de orquesta y concertinos de las orquestas sinfónicas del país.....</b>	<b>394</b>
<b>Anexo 8: Programa del Festival Músicaviva 2012. ....</b>	<b>395</b>

<b>Anexo 9: Programa de mano del Concierto de premiación del concurso de composición 2012 OSN en el que fue estrenada la <i>Sinfonía n° 1 Ecuador</i>.</b>	<b>397</b>
<b>Anexo 10: Programa de mano concierto <i>Sinfonía N° 2 Pachacámac</i>. Orquesta Sinfónica Nacional.</b>	<b>399</b>
<b>Anexo 11: Catálogo Festival de Música Contemporánea Lenguajes de Alto Riesgo celebrado en el año 2016.</b>	<b>404</b>
<b>Anexo 12: Convenio de Donación de la IBM al CNM (Dic).</b>	<b>407</b>
<b>Anexo 13: Programa del I Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea.</b>	<b>408</b>
<b>Anexo 14.</b>	<b>410</b>
<b>Anexo 15: Portada del disco <i>Nuestro Tiempo</i>.</b>	<b>412</b>
<b>Anexo 16: Documento del SIME.</b>	<b>413</b>
<b>Anexo 17: Entrevista de la autora al compositor Ricardo Monteros.</b>	<b>416</b>
<b>Anexo 18: Entrevista de la autora al compositor Milton Estévez.</b>	<b>417</b>
<b>Anexo 19: Audio en formato mp3, de las sinfonías Ecuador y Pachacámac extraídos de los conciertos en vivo interpretados por la Orquesta Sinfónica de Guayaquil</b>	



Universidad de Cuenca

Cláusula de Licencia y Autorización para Publicación en el Repositorio Institucional

ZILIA MARRERO CASTILLO en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “LA OBRA SINFÓNICA DEL COMPOSITOR ECUATORIANO RICARDO MONTEROS, SU APOORTE A LA CULTURA DEL PAÍS”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el Repositorio Institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

CUENCA, dieciséis de septiembre de 2017

ZILIA MARRERO CASTILLO

C.I: 0951871698



Universidad de Cuenca  
Cláusula de Propiedad Intelectual

---

ZILIA MARRERO CASTILLO, autora del trabajo de titulación "LA OBRA SINFÓNICA DEL COMPOSITOR ECUATORIANO RICARDO MONTEROS, SU APOORTE A LA CULTURA DEL PAÍS, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

CUENCA, dieciséis de septiembre de 2017

---

ZILIA MARRERO CASTILLO

C.I: 0951871698

## **DEDICATORIA**

**A MI HIJO Y MI MADRE, MI INSPIRACIÓN Y MI FUERZA.**

**A ECUADOR, SU CULTURA, SUS COMPOSITORES**

## AGRADECIMIENTOS

A Ricardo Monteros por su colaboración incondicional. Al compositor Milton Estévez, a todos los compositores y directores de orquestas que tan amablemente accedieron a mi entrevista aportándome el punto de partida para la contextualización. A Yarelis Domínguez mi directora de tesis e Iliana García, a Pablo Guamán por el video de la entrevista. A Priscila Castro, Tony Guibert, Yaser Moro, Alejandro Paret y Dania Mora por su amistad paciencia y apoyo. A mi amiga Violeta por su hospitalidad. A Misael Moya por responder todas mis inquietudes. A la Universidad de Cuenca, por haberme permitido volver a los estudios, aprender, y recibir una maestría de alto nivel y exigencia.

## INTRODUCCIÓN

La obra sinfónica del compositor ecuatoriano Ricardo Monteros ha sido premiada en Concursos de Composición en Ecuador, interpretada por las Orquestas Sinfónicas Nacional, de la ciudad de Guayaquil y Municipal de la ciudad de Loja, y hasta el momento no se ha encontrado una investigación donde haya sido abordada o estudiada; cabe destacar que su música para flauta, está siendo investigada actualmente en una Tesis de Maestría en Interpretación Musical en Argentina, pero aún no existe una monografía donde se recojan sus aportes a la creación musical contemporánea ecuatoriana.

Ecuador cuenta con un sinnúmero de compositores académicos, cuyos pioneros fueron una generación que nació a finales del siglo XIX. Desde entonces, han surgido muchos que han ido heredando las tradiciones musicales de la música universal, así como del propio país. En la actualidad, se cuenta con un catálogo de obras ecuatorianas de mucha valía. De los más recientes compositores, algunos se han formado en el extranjero, pero se desempeñan como profesionales de la música en Ecuador. En este trabajo se propone el análisis musical a las dos sinfonías compuestas por uno de sus exponentes, con el fin de realizar un acercamiento a la creación académica contemporánea ecuatoriana.

Como plantea Gerardo Huseby en su artículo “Hacia una nueva musicología latinoamericana:”

“...al investigar un fenómeno artístico, es necesario tener en cuenta al creador, contextualizarlo, profundizar en el medio social en que fue concebida la obra, hay que conocer al creador, así como también a los destinatarios a los que va dirigida. El contexto social, es determinante tanto para el compositor en este caso como para las obras...”

Dice Huseby:

“... la diversidad cultural y la enorme gama de situaciones socioculturales que se dan en América Latina nos proporcionan un campo complejo y de gran riqueza, en el cual se hace imperativa la

observación de estas premisas básicas de la investigación musicológica...” (Huseby, 1993, pp. 1758-1761)

El Doctor Luis Merino, en su artículo expuesto en el primer encuentro latinoamericano de compositores, musicólogos y críticos, “La Musicología y el creador latinoamericano” celebrado en la ciudad de Caracas, Venezuela, en 1983 aporta:

“...Sirve de base sólida para develar las múltiples interacciones entre el compositor y su medio familiar, la enseñanza de sus maestros y el estímulo proporcionado por el entorno musical y cultural en que ha realizado su quehacer. Así se pueden elucidar las raíces ideológicas, éticas, estéticas y artísticas que subyacen en su música y que sirven como un indispensable marco de referencia para el análisis técnico del estilo. Además se pueden conjugar las múltiples facetas como ser humano con el contexto social e histórico de la obra creada.

Los resultados del estudio musicológico no deben contreñirse a la página impresa del artículo o el libro, sino que deben proyectar de manera viva y orgánica a la realidad musical del país...” (Merino, 1984: p 80-81)

Aplicando estos criterios fue enunciada la siguiente pregunta como problema:

¿Cuáles son las características musicales y los elementos ecuatorianos y estéticos presentes en las sinfonías del compositor ecuatoriano Ricardo Monteros que le permiten ser reconocida como un aporte a la cultura del país?

Como hipótesis, el análisis musical de la obra del compositor R. Monteros demostrará que la misma constituye un aporte cultural al país, a partir de sus componentes musicales, ecuatorianos y estéticos, la misma que deberá ser demostrada en el presente trabajo, por lo que como objetivo general se propone demostrar, mediante el análisis musical que las características musicales y los elementos ecuatorianos y estéticos presentes en la obra sinfónica de Ricardo Monteros la ubican como un aporte a la cultura de Ecuador.

Dentro de los objetivos específicos están:

1- Caracterizar la obra sinfónica del Compositor R. Monteros y determinar mediante análisis, las técnicas de composición que utiliza.



2- Comparar las *Sinfonías N° 1 y N° 2* del compositor Ricardo Monteros con el modelo clásico para determinar sus semejanzas y diferencias formales.

3-Identificar los elementos musicales ecuatorianos que están presentes en las sinfonías del compositor R. Monteros los cuales la distinguen como un hecho cultural significativo en el país.

4-Destacar la presencia de componentes estéticos en las obras sinfónicas del Maestro Monteros que resultan relevantes para la cultura en el país.

El compositor ecuatoriano Engels Ricardo Monteros Tello fue premiado en el Concurso de Composición Musical de la Orquesta Sinfónica Nacional, emisión 2012 por su *Sinfonía No 1*, titulada *Ecuador*, obra de carácter programático basada en los acontecimientos históricos que llevaron a su país a la independencia de la metrópolis española.

Con su *Sinfonía No.2*, titulada *Pachacámac*, el compositor obtuvo el segundo premio de Composición Musical de la Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador emisión 2013, en la que cuenta musicalmente una leyenda sobre esta deidad inca. Como obras programáticas, continúan la tradición de compositores del siglo XIX que basaron su música tanto sinfónica como para otros medios sonoros en poemas, historias, obras literarias y que tuvieron como paradigma a la *Sinfonía Fantástica* del compositor francés Héctor Berlioz.

Las obras han sido interpretadas por las Orquestas Sinfónicas Nacional y de Guayaquil. (Ver Anexos 1, 2 y 9). Otras de sus obras han sido estrenadas en Ucrania en el 2009 como la *Sonata para violín y piano*, las *Vibraciones Ancestrales* para vibráfono y cuencos tibetanos, también en la misma ciudad en 2010 o la versión orquestal de su obra *Valse Despedida-Homenaje a los ausentes* por las Orquestas Sinfónicas de Venezuela y Loja, en mayo y septiembre de 2016 respectivamente. (Ver Anexo 3)

Las obras que constituyen el objeto de estudio de este trabajo, han sido grabadas en vivo<sup>1</sup>. (Ver Anexo 19). Estas grabaciones, sus partituras (Ver Anexos 4 y 5)<sup>2</sup> y sobre todo, la entrevista que fue realizada al compositor, fueron fundamentales en el desarrollo de esta investigación. (Ver Anexo 6). El análisis musical y caracterización de las obras premiadas de Ricardo Monteros, aportará criterios estéticos importantes que permitirán profundizar en los estilos y tendencias de la cultura musical actual y la música académica nacional específicamente.

Son varios los compositores ecuatorianos que han incursionado en la música orquestal y cuyas obras se han interpretado por agrupaciones sinfónicas tanto del país como de Latinoamérica y Europa. Por esa misma razón resulta necesario mantener un contacto a través de la investigación con sus obras creativas a fin de catalogarlas, difundirlas y preservarlas.

---

<sup>1</sup> Se anexa el audio de las dos sinfonías en formato mp3, extraído de los videos de los conciertos en que fueron interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Guayaquil. (Ver detalles de los mismo en el capítulo I, páginas 26 y 27)

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T503II9c-98> (Sinfonía N° 1 Ecuador) y en [www.youtube.com/watch?v=c-FdZ1U7ABA](https://www.youtube.com/watch?v=c-FdZ1U7ABA) (Sinfonía N° 2 Pachacámac)

<sup>2</sup> El compositor, en uso de sus derechos de autor, ha cedido únicamente las versiones pdf de sus obras; razón por la cual no se anexan versiones editables en este trabajo de titulación.

**Marco Teórico:**

En esta investigación se trata, como muy bien describe Leonardo Weisman en su trabajo *¿Musicologías?* de articular -el pasado del género que escogió Monteros para sus obras, que son el objeto de estudio, (las sinfonías) y el legado de evolución del mismo que llega hasta el compositor, con los antecedentes que tuvo y que condicionan sus conocimientos sobre composición, entiéndase influencias sociales, estudios, lugares de desempeño con, además, las circunstancias actuales en que fueron concebidas las mismas, sin dejar de relacionar la influencia que la música nacional de su país, consciente o no, ha tenido en las obras, las influencias estético-musicales de lo contemporáneo- para cumplir con los objetivos propuestos en el presente trabajo; en fin, se trata de enfocar mediante la investigación una relación integradora de todos los ejes o componentes que obviamente determinan la obra musical determinada: las sinfonías del Maestro ecuatoriano Ricardo Monteros.

Precisamente el análisis musical es el principal aspecto que ha propulsado toda la investigación, debido a que en él están sustentados los objetivos. Se han destacado los elementos que son importantes en las obras y que constituyen un aporte cultural al país a partir de sus componentes musicales, nacionales y estéticos. Por tanto, fue necesario ubicar y profundizar en modelos de análisis musical para poder determinar cuáles utilizar, teniendo en cuenta los objetivos y el enfoque propuestos en la investigación dirigidos a analizar los parámetros formal, tonal, armónico, de orquestación, así como, la melodía y el ritmo.

Dentro de los textos que se tuvieron en cuenta, para profundizar en el tema, están “Analysis y Structuralism and Music” en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de Ian D. Bent; *Form in tonal music. An Introduction to Analysis* de D. Green, así como, *A Fondements d’une sémiologie de la musique, Music and discourse: toward a semiology of music* de J. J. Nattiez; los que ahondan en diferentes modelos de análisis, que fueron consultados para aplicar a las obras escogidas.

En la tesis, fue imprescindible realizar un abordaje histórico del género de la sinfonía desde la época de su surgimiento, los primeros compositores que la desarrollaron, las

características armónico-tonales y formales de la sinfonía clásica, su evolución durante el período romántico y se abordó con profundidad la sinfonía en el siglo XX y XXI, teniendo en cuenta que es un género que sigue estando en los catálogos de compositores de la época actual. Se precisaron los aportes realizados por los compositores en cada período, así como se abordó el contraste estético entre las sinfonías de los diferentes momentos de la historia.

Las obras de Ricardo Monteros presentan evidencias de una sonoridad contemporánea, por tal motivo, también se requirió abordar el tema de las diferentes técnicas de composición de vanguardia. Fue necesario profundizar en las tendencias del siglo XX sobre todo en el neoclasicismo por su identificación con los recursos empleados por el compositor. Así mismo, se requirió mencionar a compositores europeos norteamericanos y latinoamericanos representativos de dichas tendencias, así como a obras importantes, para su comprensión. Se vieron modelos de composición, para poder comparar su estilo con el de compositores tales como Strauss, Mahler, Bruckner, Sibelius, Shostakovich o Stravinski, por ejemplo.

Toda esta información, que forma parte del Capítulo II fue consultada fundamentalmente en *Symphonies en The New Grove Dictionary of the Music and Musicians*; en el capítulo dedicado a la “sinfonía” de la *Enciclopedia de la Música* de Alison Latham donde se realiza un estudio bien dedicado al género que fue preciso tener en cuenta. El libro de Robert Morgan *La música en el siglo XX* fue consultado porque profundiza en los diferentes períodos de creación de este siglo con relación justamente a las novedosas técnicas de composición y su vínculo con el resto de las artes y el contexto socio político de las mismas.

La música programática es otro eje dentro de la investigación, dado que las dos sinfonías presentan esta condición. Igualmente fue necesario remitirse a los antecedentes y demostrar mediante una exhaustiva investigación bibliográfica cuáles fueron las primeras obras de este tipo en la historia de la música. Se requirió mencionar algunas de ellas, así como sus compositores y especificar si el programa era basado en poesía,

literatura, teatro o arte pictórico. Fue obvio referirse a la *Sinfonía fantástica* del compositor francés del siglo XIX Héctor Berlioz, pues además de ser una de las obras programáticas más importantes universalmente, el compositor escogió el género sinfónico para representar su historia, por lo que doblemente se relaciona con la investigación que se trata.

Aunque las *Sinfonías N°1* y *N°2* de Ricardo Monteros no están basadas en obras literarias, dramáticas o poemas, el hecho de que la primera esté inspirada en la historia y luchas del pueblo ecuatoriano y la segunda en una leyenda inca, implica que la música debe reflejar cada una de estos sucesos a través de los diferentes medios expresivos y de los elementos temáticos. Para fundamentar todo esto, *The New Grove Dictionary of the Music and Musicians*, en el capítulo dedicado a la “Música programática” e igualmente el citado en la *Enciclopedia de la Música* de Latham fue la bibliografía específica que se empleó.

Debido a que las obras sinfónicas del maestro, tratan temas nacionales, lo que podemos apreciar en sus títulos, *Ecuador* y *Pachacámac* especificidad que ha sido indicado en párrafos anteriores de este trabajo y teniendo en cuenta que el mismo tiene como un objetivo específico el determinar los elementos musicales ecuatorianos que están presentes en dichas obras, se hizo necesario profundizar en información sobre la música del país y sus características, pero además contextualizar al compositor en el momento histórico-social y cultural en que vive, y abordar los antecedentes de la misma índole que propiciaron su obra creativa, por ese motivo tuvimos como fuentes, los textos: *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana Tomos 1 y 2*, de Pablo Guerrero, *La Música Nacional, Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador* de la autora Ketty Wong, *La Música en el Ecuador: Panorámica de las artes musicales*, del autor Pablo Guerrero y *Lo Mejor del Siglo XX de la Música Ecuatoriana* de Oswaldo Carrión.

Partiendo de que la línea de investigación, está direccionada a la obra de un compositor, la tesis “Corrientes Estético-Musicales enfrentadas en Ecuador a mediados del S XX que dieron origen a la música académica contemporánea nacional, estudio comparativo de los

compositores G. Guevara y Mesías Maiguashca”, de la autora Johanna E. Abril Zamora (Universidad de Cuenca 2013), trabajo que además trata el tema de música académica contemporánea en Ecuador, fue necesario consultar. Lo mismo que ocurre con la tesis “Carlos Rubira Infante. Un enfoque analítico de la producción musical del compositor”, (R. J. Jumbo. 2013 Universidad de Cuenca).

Para la información sobre la producción sinfónica en Latinoamérica fue necesario consultar el volumen 8, *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, de Consuelo Carredano y Victoria Eli que forma parte de la enciclopedia *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, así como *La Música en Latinoamérica*, volumen 4, de los autores, Ricardo Miranda y Aurelio Tello.

Las fuentes de datos para la investigación van a estar compuestas, como fuentes primarias:

- Las partituras de las dos obras, *Sinfonías 1 y 2* del compositor R. Monteros.
- Las grabaciones en vivo de las mismas será una fuente necesaria para el análisis.
- La entrevista con profundidad al compositor. Teniendo en cuenta que Ricardo Monteros, no ha sido investigado previamente, tiene como objetivo, en primera instancia, definir datos biográficos del compositor, su trayectoria musical y compositiva hasta el presente, todo esto de forma personalizada.

Como fuentes secundarias:

-Textos, trabajos investigativos, tesis de maestría o doctorales que siguen la misma línea de investigación, es decir que tratan sobre la obra de un compositor, obras sinfónicas, música académica en general, aunque pertenezcan a otras formas preferiblemente orquestales. Que aborden la música nacional y que traten sobre análisis musical.

-Artículos publicados sobre el compositor, o sobre eventos de música académica que pertenezcan al contexto del compositor que se investiga.

-Documentos sobre políticas estatales culturales, sobre todo relacionados con la música académica y la enseñanza de la composición en el país, que hayan sido emitidos y permitan ayudar a contextualizar al compositor.

-Entrevista a compositores, directores y concertinos de las orquestas sinfónicas de Ecuador, que permitieron contextualizar al compositor y ubicar datos sobre la música académica actual en el país, que por su trascendencia e influencia hacia el compositor, eran necesarios abordar o tener en cuenta. (Ver Anexo 7)

El diseño presenta un enfoque mixto; el enfoque cuantitativo en la investigación se aplicó a la búsqueda de los elementos composicionales, de técnicas contemporáneas, enfocado en los parámetros formal, tonal, armónico y de orquestación y de los elementos de la música nacional ecuatoriana a través de la melodía y el ritmo. Esta búsqueda será realizada mediante el análisis musical de las dos obras sinfónicas del compositor. Lo cualitativo estuvo determinado por la aplicación de la hermenéutica y la entrevista con profundidad.

El trabajo presenta modo de producción: técnico, artístico y científico. Las técnicas: narrativa, se empleó básicamente en el capítulo I donde se hizo la semblanza de la vida y obra del compositor y su contextualización, abordándose como parte de esta, un breve resumen de la historia de la música académica nacional profundizándose en la actualidad, por ser Monteros un compositor cuya obra es escrita en estos tiempos. Se trata en este capítulo, las políticas culturales que tienen relación directa con la música académica y la enseñanza de la composición en el país.

Teoría fundamentada (de tipo formal): Esta fue la técnica que se aplicó sobre todo en el capítulo II en el que se teorizó sobre técnicas contemporáneas de composición, el género sinfónico, la música programática. Es de tipo formal porque se trataron conceptos y temas generales, no locales o específicos de una comunidad o grupo.

Descriptiva: Esta técnica se aplicó en el capítulo III donde una vez analizadas las obras, se describieron las características musicales, igualmente se relacionaron los elementos que hacen de estas obras, propuestas representativas para la música académica ecuatoriana actual.

Los métodos empleados fueron: analítico, comparativo y hermenéutico. El método analítico ha sido utilizado propiamente en el análisis formal, armónico, tonal y en cuanto a la orquestación de las obras. El método analítico permitió profundizar en los medios expresivos de la música tales como la melodía y el ritmo en las obras que constituyen nuestro objeto de estudio para determinar en estos, qué elementos correspondientes a la música ecuatoriana aparecen. El método comparativo, fue empleado para, teniendo en cuenta las características armónico-tonales y formales de la sinfonía clásica, establecer comparación con las sinfonías de Monteros, lo que contribuyó a su caracterización, a determinar semejanzas y diferencias que definieron su estilo de composición en cuanto a este género. Se resumió esta comparación, mediante la representación gráfica de la estructura del ciclo sonata-sinfónico, con sus características armónico-tonales y a continuación se representó la estructura de la *Sinfonía Ecuador*, exponiéndose igualmente, las características precisas en cuanto a la armonía o al tratamiento de la tonalidad, presentadas en cada sección, así como señalando en cada una de ellas, lo que corresponde al programa o argumento. Este mismo enfoque, se siguió con la *Sinfonía Pachacámac*, indicando en ambas obras, los compases correspondientes al inicio y final de cada una de las estructuras, para facilitar la comprensión del análisis y para poder seguir de manera más directa, la referencia en las partituras que son presentadas en los anexos. Como, además, se anexan, los audios en formato mp3 de cada una de las sinfonías, los mismos que fueron extraídos, de la grabación de los conciertos en vivo, en que fueron interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Guayaquil, dirigidas por el Maestro David Harutunyan. Esta opción fue posible, precisamente aprovechando que ambas obras ya fueron estrenadas. Todos estos recursos, facilitarán el seguimiento del análisis que es tratado en el capítulo III de la presente tesis.

La hermenéutica fue el proceso reflexivo, mediante el cual se interpretaron los resultados obtenidos a través de los análisis anteriores, valorando las características que correspondieron a técnicas contemporáneas de composición, que permitieron, ubicar las obras en una tendencia musical y que posibilitó corroborar la hipótesis planteada en el proyecto de tesis planteado en un principio de la investigación.



## **CAPÍTULO I: EL COMPOSITOR RICARDO MONTEROS. CONTEXTO DE LA MÚSICA ACADÉMICA ECUATORIANA Y LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICIÓN.**

Ricardo Monteros nació el 15 de febrero de 1977 en la ciudad de Loja, región sur de Ecuador. Es el mayor de los tres hijos de la familia Monteros-Tello. Su madre, es doctora en cirugía pediátrica y su padre, sicólogo clínico, quien también se dedicó a la composición e interpretación musical. El Doctor fue vocalista principal e instrumentista del grupo Pueblo Nuevo (agrupación perteneciente a la nueva trova, que sostuvo una gran popularidad dentro y fuera del país) por lo que Ricardo creció en un ambiente musical.

Comenzó sus estudios musicales en el año de mil novecientos noventa y uno contando con catorce años, en el Conservatorio José Bustamante Celi de su ciudad natal, en la especialidad de piano, y diez años más tarde se graduó, obteniendo el reconocimiento de Mejor Egresado de ese curso escolar. Antes de culminar los estudios de piano ya estudiaba Ingeniería Agropecuaria en la Universidad de Loja, carrera que abandonó, por convencerse de que su vocación era la música.

Se desempeñó como profesor de piano en el mismo conservatorio donde cursó sus estudios, y graduó a algunos estudiantes. También fue profesor de Educación Musical en una escuela de enseñanza básica de la ciudad de Loja.

En el 2005 comenzó sus estudios en Odesa, Ucrania, presentándose a las pruebas de ingreso de la especialidad de Composición con su primera obra, *Despedida*, que había compuesto en 1996 para piano (a pesar de contar con otras en ese momento).

Se graduó en la Academia Superior Estatal de Odesa, A.V. Neshdánova de Licenciatura en Artes, Profesor de Composición Musical, obteniendo Diploma Rojo de Mérito Académico. La obra con la que se graduó fue la *Sinfonía N° 1* Ecuador, que no pudo ser estrenada en Odesa como era establecido en la Academia, debido a que culminó los estudios un año antes, por falta de presupuesto. Hecho que le permitió presentarla al Concurso de composición en la que fue premiada. Esta obra fue escrita en la mitad del

tiempo que normalmente tenían los estudiantes para su creación que era de dos cursos, los correspondientes a los niveles IV y V de la carrera.

Cursó también una Maestría en Pedagogía y Educación Musical, en la Universidad Nacional Pedagógica K. D. Ushinsky de la misma ciudad ucraniana en el año 2010. La tesis desarrollada para culminar los estudios de la Maestría, consistió en la elaboración de un Método de Enseñanza para los primeros años del estudio del piano, basado en la utilización de ritmos ecuatorianos y en el empleo del atonalismo, con el propósito de ponderar al estudiante con las destrezas que le permitieran abordar estos procesos cognitivos a la vez que acercarlos a las técnicas empleadas en el siglo XX.

El maestro participó como ponente, en el ciclo de conferencias de ciencias musicales de la Academia Superior Estatal de Odessa A. V. Nezhdanova, en la ciudad de Odessa Ucrania, en el año 2010 así como en el XVI Seminario del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM), desarrollado en Ecuador, en las ciudades de Loja y Quito en el mismo año, con el tema: “La importancia de la estimulación cognitiva a través de la música”. En el 2011, participó en el Congreso de superdotación y talentos celebrado en Quito y en ese mismo año, impartió su conferencia en las Primeras Jornadas académicas de ciencias musicales del Conservatorio Superior Nacional de Música de Quito y en el Festival de música contemporánea “Música Viva”, donde realizó un conversatorio sobre la composición de su obra *Vibraciones Ancestrales* (para cuencos tibetanos y percusión).

En el año 2010 comienza a trabajar como docente en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, desempeñándose como jefe del área de composición. En 2011 ocupa el vicerrectorado de la institución, y en ese año funda el grupo Creando Ecuador, integrado por compositores jóvenes y en formación. En noviembre de 2014 el nivel de tecnólogo del Conservatorio, dirigido por la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación. (SENESCYT) es independizado del nivel de básica y bachillerato, pasando a tener autoridades y una planta de docentes propia; obviamente, la especialidad de composición queda en este nivel, por lo que Monteros deja las funciones de docente y jefe de área de composición, manteniéndose como vicerrector del Conservatorio Nacional que asumiría a partir de este momento, solamente a los niveles de básica y bachillerato.

No obstante, se mantuvo trabajando esporádicamente con el grupo Creando Ecuador hasta el 2015.

El compositor participó en los Concursos de Composición de la Orquesta Sinfónica de Ecuador en los años 2012 obteniendo el primer premio y en 2013 en el que obtuvo el segundo premio. En este, el jurado calificador, decidió dejar desiertos el primer y tercer lugares.

Recibió un reconocimiento a su trayectoria, por parte del alcalde de la ciudad de Loja, en el 2012, en el que la orquesta sinfónica del municipio, interpretó la *Sinfonía N° 1 Ecuador*.<sup>3</sup>

Se desempeñó como vicerrector académico del Conservatorio Nacional de música de la ciudad de Quito hasta diciembre de 2016 además de haber sido el director titular de la orquesta sinfónica infanto-juvenil de dicha institución durante el último año.

### **1.1-Catálogo de obras del compositor Ricardo Monteros**

#### Obras compuestas para orquesta sinfónica:

- ✚ *Camino*, compuesta en el año 2010, en Ucrania
- ✚ *Sinfonía Ecuador*, año de composición 2010, en Ucrania
- ✚ *Sinfonía Pachacámac* compuesta en 2012, en Ecuador
- ✚ *Poema libertario* (versión reducida de la *Sinfonía Ecuador*), realizada en el 2016
- ✚ *Solsticio* compuesto en 2016 en Ecuador, obra dedicada a la Maestra Priscila Castro, flautista.
- ✚ *Despedida-Homenaje a los ausentes* (versión orquestal de la obra homónima para piano) realizada en 2015, Ecuador,

---

<sup>3</sup> Información ofrecida por el compositor en entrevista realizada por la autora el 20 de enero de 2015.

Obras compuestas para formatos de cámara:

- ✚ *Colores* (orquesta de cuerdas), compuesta en 2014 en Ecuador.
- ✚ *Historias prietas* (orquesta de cámara) compuesta entre finales de 2015 y principios de 2016 en Ecuador
- ✚ *Tempolítico* (ensamble de flautas) compuesta en el 2015 en Ecuador
- ✚ *Vibraciones ancestrales* (cuencos tibetanos y percusión) compuesta en el año 2010 en Ucrania
- ✚ *Sonata I* (violín y piano) compuesta en el año 2009 en Ucrania

Obras para instrumentos solos:

- ✚ *Despedida, piano* compuesta en 1996 en Ecuador
- ✚ *In pulso*, flauta (el compositor no tiene precisa la fecha de composición)
- ✚ *Duelo en vuelo*, flauta (el compositor no tiene precisa la fecha de composición)
- ✚ *Pulsaciones*, piano (el compositor no tiene precisa la fecha de composición)
- ✚ *Kontraktemp*, Piano, compuesta en el año 2015 en Ecuador
- ✚ *Remolino*, flauta (el compositor no tiene precisa la fecha de composición)
- ✚ *Des-aire*, trombón/tuba, compuesta en 2014 en Ecuador
- ✚ *Ref-lecciones* oboe, compuesta en 2016 en Ecuador
- ✚ *Fantasia para oboe*, compuesta en 2013 en Ecuador
- ✚ *Ave María* contratenor y órgano, compuesta en 2006 en Ucrania
- ✚ *Se va con algo mío* contratenor y órgano, compuesta en 2006 en Ucrania
- ✚ *Padre Nuestro* barítono y piano, compuesta en 2005 en Ucrania
- ✚ *La niña bajo el piano*, piano, compuesta en el año 2000 en Ecuador
- ✚ *Ecuadoriando* piano, compuesta en 2007 en Ucrania
- ✚ *Nostalgia* piano, compuesta en 2004 en Ecuador
- ✚ *Fuga doble* piano, compuesta en 2007 en Ucrania
- ✚ *Fantasia Fibonacci* piano, compuesta en 2007 en Ucrania
- ✚ *Onu supo* oboe, compuesta en 2007 en Ucrania
- ✚ *En hombros* piano, compuesta en 2003, en Ecuador

Obras que han sido interpretadas:

- ✚ *En hombros* fue estrenada por el compositor en Loja, Ecuador, en el año de su creación, 2003.
- ✚ *Nostalgia*, estrenada por el mismo compositor en el año de su creación en Loja 2004, Ecuador.
- ✚ *Ave María* fue estrenada por el contratenor ecuatoriano Lisandro Loor, en Alemania, y por Carlos Villavicencio e Irina Valchak en Ucrania, en el mismo año de su creación, 2006.
- ✚ *Se va con algo mío*, estrenada por el contratenor arriba mencionado en Alemania y por Irina Valchak en Ucrania en el mismo año.
- ✚ *Ecuatoriando*, estrenada por el compositor en Ucrania, en el año de su creación, 2007
- ✚ *Fuga Doble*, estrenada por el compositor en Ucrania, en el año de su creación, 2007.
- ✚ *Sonata I* para violín y piano, se estrenó por el violinista Serger Maiborodo en Ucrania en el año 2009.
- ✚ *Fantasia Fibonacci*, estrenada por el compositor en Ucrania, en 2007
- ✚ *Vibraciones Ancestrales* para cuencos tibetanos y percusión estrenada por el percusionista y compositor ecuatoriano Cristian Orozco, en el Festival de música contemporánea Dos días dos noches en Ucrania en el año 2010 e interpretada por él, en el Festival Música Viva en Quito 2011.
- ✚ *Camino* que se estrenó por la Orquesta sinfónica de la ciudad de Cuenca, dirigida por el Maestro Medardo Caisabanda, en el año 201.<sup>4</sup>
- ✚ *Colores*, interpretada por las cuerdas de la orquesta sinfónica de Loja en el Festival Músicaviva 2012 en Ecuador, dirigió la Maestra Andrea Vela. (Ver Anexo 8)

---

<sup>4</sup> Información ofrecida por el compositor Ricardo Monteros.

- ✚ *Sinfonía N°1 Ecuador*, ha sido interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador en el Concierto de Premiación del Concurso de Composición en la que fue galardonada, ocasión en la que dirigida por la maestra estonia Kaisa Roose en el teatro de la universidad Politécnica Nacional en la ciudad de Quito, el 20 de abril de 2012. (Ver Anexo 9). Interpretada por la Orquesta Sinfónica de Guayaquil, en el marco del Festival de música contemporánea Músicaviva 2012, dirigida por el Maestro David Harutyunyan, Director Titular, en el Teatro Centro Cívico Eloy Alfaro de la ciudad, el 28 de septiembre. (Ver Anexo 8)
- ✚ La *Fantasia para Oboe*, interpretada por el oboísta ecuatoriano Jorge Layana, en la Sala Principal del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú en el año 2013.
- ✚ *Pulsaciones*, estrenada por el pianista ecuatoriano Darío Bueno en el Festival Internacional de piano en la ciudad de Cuenca en 2013. Interpretada además por la pianista ucraniana Maryna Mojriakova en el Festival Internacional de música contemporánea Dos días dos noches en la ciudad de Kolomiya, Ucrania, el 03 de diciembre de 2016.
- ✚ *Des-Aires*, estrenada por Daniel Peña, estudiante del Conservatorio Nacional de Música de Quito en el Festival de música para instrumentos de viento, Helsinki, Holanda en el año 2014.<sup>5</sup>
- ✚ *In-pulso*, estrenada por la flautista venezolana Priscila Castro, en la ciudad de Quito, el 18 de febrero de 2013. Interpretada por el flautista Iván López, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, el 5 de septiembre de 2016
- ✚ *Trempos*, estrenada por la Priscila Castro en el Encuentro Latinoamericano de piccolo celebrado en Costa Rica, el 28 de agosto de 2013. Interpretada por ella, en Ecuador en el XXV Festival Internacional de flautistas el 30 de mayo de 2015. Interpretada por Castro, en el V Seminario Internacional de flauta celebrado en Colombia, en octubre del mismo año. Interpretada por el flautista brasileiro James Strauss en Brasil, en agosto de 2016.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Información obtenida mediante entrevista realizada por la autora al estudiante Daniel Peña (noviembre de 2016)

<sup>6</sup> Información ofrecida por la flautista Maestra Priscila Castro en entrevista realizada por la autora. noviembre 2016.

- ✚ *Sinfonía N<sup>o</sup> 2* fue estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador, dirigida por el Maestro Andrei Vasileuski, Director Adjunto de dicha orquesta, en el concierto de clausura del Encuentro de Compositores de Vanguardia celebrado en la Casa de la Música de la ciudad de Quito el 18 de octubre de 2013. El evento tuvo como sedes a las ciudades ecuatorianas de Quito, Loja, Guayaquil y Cuenca y sesionó entre los días 16 y 18 de octubre de 2013. (Ver Anexo 10). Interpretada por la Orquesta Sinfónica de Guayaquil dirigida por el Maestro David Harutunyan, en el Teatro Centro de Arte de la ciudad, el 10 de julio de 2014.
- ✚ *Valse Despedida.-Homenaje a los Ausentes* versión orquestal, estrenada en Quito en el año 2015.<sup>7</sup> Interpretada por la Orquesta Sinfónica de Venezuela, dirigida por el maestro ecuatoriano William Vergara con motivo de la celebración por el Aniversario 194 de la Batalla de Pichincha, en la Sala José Félix Rivas del Teatro Teresa Carreño de Caracas el 27 de mayo de 2016. Interpretada por la Orquesta Sinfónica de Loja, Ecuador, dirigida por la Maestra Andrea Vela, Directora Titular de la entidad, en concierto celebrado en la Iglesia del Valle, de la misma ciudad, el 16 de septiembre de 2016
- ✚ *Poema Libertario* estrenado en el Concierto por el 194 del Aniversario de la Batalla Pichincha en Caracas, antes mencionado.
- ✚ *Kontraktemp* fue estrenada por el pianista ecuatoriano Alex Alarcón, en el XII Festival de música ecuatoriana contemporánea “Lenguajes de Alto riesgo”, por obtener Mención Especial, en la convocatoria de música para piano realizada por la Red de Compositores del Ecuador (REDCE) dentro del marco del evento, celebrado en Quito, en marzo de 2016. (Ver Anexo 11)
- ✚ *Ref-lecciones* fue estrenada por el oboísta chileno José Luis Urquieta, en el Festival de música contemporánea Musicahora celebrado en la ciudad de La Serena, Chile el 24 de noviembre de 2016

---

<sup>7</sup> Información ofrecida por el compositor Ricardo Monteros Tello.

## 1.2-La música académica en Ecuador. La actualidad.

Ricardo Monteros hereda el legado de compositores ecuatorianos de música académica de relevante significación como es el caso de Pedro Pablo Traversari, Sixto María Durán, Francisco Salgado Ayala quien entre sus obras cuenta con una sinfonía titulada *Ecuador*, Segundo Luis Moreno, Salvador Bustamante Celi, Alberto Moreno Andrade, José Ignacio Canelos Morales, Juan Pablo Muñoz Sanz, nacidos en el siglo XIX y quienes sembraron una huella esencial e imborrable dentro de la composición musical del Ecuador y se convirtieron en grandes referentes para futuras generaciones, llegando a ser los exponentes de lo que ha sido llamada la primera generación de compositores académicos. *La Suite ecuatoriana N° 1 y 2*, el *Stábat Mater*, la *Danza ecuatoriana N° 1*, las *Oberturas Diez de agosto y nueve de julio* de Segundo Luis Moreno son representativas de este período

Así como de otros, nacidos a principios del siglo XX, como Segundo Cueva Celi, Luis Humberto Salgado, quien ejerció una gran influencia musical en el país y es uno de los máximos exponentes del nacionalismo en Ecuador; Ángel Honorio Jiménez Coloma, Inés Jijón Rijas, Corsino Durán Carrión y Néstor Cueva Negrete, integrantes de la segunda generación de compositores académicos. Obras como las 9 *Sinfonías*, entre las que se encuentran la *Sinfonía de los Ritmos Vernaculares*, y la *Sinfonía Sintética* de Salgado son representativas de este período<sup>8</sup>.

De los compositores Carlos Bonilla Chávez, Claudio Aizaga Yerovi, Enrique Espín Yépez, que han sido vínculo importante entre la generación nacionalista y las propuestas más contemporáneas o vanguardistas de compositores ecuatorianos. Obras como *Acuarela Sinfónica*, la *Misa Popular*, la *Obertura de la Ira*, son ejemplo de la creación del maestro Aizaga.

Del compositor Gerardo Guevara, quien es un ícono importante para la escuela de composición ecuatoriana y que abarca lenguajes tanto tonales, atonales, pentafónicos y ha creado un vasto número de obras de carácter popular y académico. Guevara, fue

---

<sup>8</sup> Abril (2013) pp:76-81



alumno de la eminente pedagoga Nadia Bulanger, quien además de las enseñanzas técnicas y didácticas impregnó en el compositor, el interés por las raíces de la música autóctona ecuatoriana, lo que forma parte del estilo del compositor. Obras como *Galería Siglo XX*, *la Suite Ecuador*, *Atahualpa para coro*, *Despedida*, *Cantata de la paz para barítono, orquesta y coro*, *Se fue con algo mío* e *Historia para Orquesta*, son algunas de sus más representativas.

De Mesías Maiguashca, compositor vanguardista quien tiene una vasta producción de obras para varios géneros, estilos y recursos: desde la música concreta, aleatoria, hasta la música electroacústica sola o mixta, pasando por la creación de objetos sonoros, coros, orquesta o solista y la música espectral. Utiliza las técnicas extendidas en casi todos los instrumentos sinfónicos occidentales. Además de Diego Luzuriaga, Arturo Rodas (quien recibió clases de Luciano Berio, Pierre Boulez y Iannis Xenakis) y Milton Estévez quienes se han concentrado en la composición con medios electroacústicos y electrónicos, fusiones de recursos sonoros con instalaciones, escenografías, proyecciones, actuación y exposición de un interesante lenguaje musical. En sus obras se siente la experimentación, el juego con notas y ruidos, la búsqueda de sensaciones y timbres inusuales, la investigación del sonido y sus diversas combinaciones. Obras como:

*Tal vez será la vejez*, *Iridiscente para orquesta, objetos sonoros y electroacústica*, *Boletín y elegía de las Mitas cantata escénica*, *Ayayayayay*, de Maiguashca, son representativas. Así como *Romería a la Virgen del Cisne*, *Batalla de Pichincha* y *Ayacucho*, la *Ópera Manuela y Bolívar* y *el Concierto para flauta y orquesta* de Luzuriaga. Otras como *Apuntes con Refrán*, *Cinco desencuentros con episodio cualquiera*, *Enbreves*, las tres para orquesta y electroacústica, *Patch 13*, para electroacústica, teclado y percusión, *Cantos vivos y cantos rodados*, para conjunto mixto y electroacústica, *Sin Título*, para cuerdas, *Reflexiones sobre el Credo*, para orquesta, *Guitarra...guitarra*, para guitarra clásica sonorizada, de Estévez, también pertenecen a este legado.

En la actualidad hay una generación de compositores contemporáneos de Monteros entre los que se encuentran, Leonardo Cárdenas, Raúl Garzón, Janeth Alvarado, Julio Bueno, Pablo Freire, Marcelo Beltrán, Juan Cordero, Juan Valdano, Eduardo Florencia, Julián

Pontón, Fernando Avendaño, William Panchi, Wilson Haro, quien emplea tanto lo modal, como lo tonal funcional, el serialismo y el minimalismo, cuya música es motivada siempre por los colores locales de Imbabura o de su terruño Cotacachi. Los cantos y danzas de la música negra y mestiza y las festividades y rituales de las diversas culturas del Ecuador están siempre presentes en sus obras<sup>9</sup>. Además, los compositores José Vítores, Álvaro Manzano, cuya única obra, el Poema *sinfónico Rumiñahui* lo hacen acreedor de tal consideración, aunque su desempeño es como director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Jorge Oviedo, Marcelo Ruano, Carlos Gavela, Christian Mejía, Jorge Campos, Luis Enríquez, Juan Campoverde, Pablo Rosero, Rafael Subía, Eugenio Auz, Christian Proaño, Eduardo Flores, Flavio Jara, Xavier Reyes, Giovanni Mera, José Urgilés, Mauricio Proaño, Luis Rodríguez, Cristian Orozco y Francisco Melo. Se puede evidenciar que los cantos populares y religiosos y eventos como la independencia continúan siendo elementos esenciales de inspiración y creación en general. Obras como *Amaru-ka* y *Aguamarina* de Freire, *El canto de los pueblos*, *Galápagos*, la *Rapsodia ecuatoriana* y *El Ángel Kalpay*, de Haro son representativas, así como la *Fantasia Sanjuanito para orquesta Opus 78*, la *Sinfonía Opus 103*, la *Sinfonía Concertante para violoncello*, los *Poemas para Orquesta Opus 49, 50, 76 y 100* de Florencia u otras como *Las Madres de la Plaza Grande*, la *Sinfonía Rayuela o Yerbales* de Garzón, también forman parte de este legado al que se suman *Amanecida*, *Plegaria a Nuestra Señora del Cisne* de Cárdenas, la *Obertura Plaza Grande* o la *Suite para orquesta La Alfarada* de Ruano, por solo mencionar algunas.

Además, los compositores Terry Pazmiño y Juan Mullo quienes se dedican específicamente a la música para guitarra y ocasionalmente han hecho música académica para ese instrumento y en el caso de Mullo ha realizado investigación musical en esa dirección.

---

<sup>9</sup> Información ofrecida por la Directora Titular de la Orquesta de Loja, Andrea Vela en entrevista realizada por la autora.

Hubo un hecho, que incidió de manera positiva, en la composición e investigación musical. En 1979, el compositor franco-belga José Berhgmans fue contratado por la Compañía Nacional de Danza de Ecuador para componer un ballet (El Danzante). Como experto de la UNESCO, realizó investigaciones sobre la música andina en Ecuador, Perú y Bolivia y además impartió seminarios de análisis musical a jóvenes músicos ecuatorianos. Este compositor realizó varias investigaciones etnomusicológicas acerca de la música ecuatoriana, "...Berhgmans estudió la combinación de las estructuras musicales, pentáfonas con las eptáfonas y logró un discurso musical más amplio, o sea, universal, sin perder en el fondo las características andino-ecuatorianas...en síntesis, la presencia de Berhgmans fue muy positiva para la creación e investigación musical en Ecuador." (Guevara 2002: p 138). Apoyó además consiguiendo becas para varios de los jóvenes compositores entre ellos Diego Luzuriaga, Arturo Rodas, Efraín Gavela y Milton Estévez, quienes viajaron a realizar estudios a París.

En resumen, en la música académica ecuatoriana de los últimos tiempos los compositores siguen diferentes estilos. Desde la composición electroacústica pura, la música e imagen, la nueva complejidad por ejemplo que plasma en sus obras el compositor Juan Campoverde, la pentafonía de Guevara, la vuelta a lenguajes tonales de compositores jóvenes como Eduardo Florencia, la corriente nacionalista con compositores como Ruano, Freire o Panchi o el microtonalismo de Pontón, la música electroacústica de Manguashca, o del mismo compositor, el espectralismo. Existe la influencia de corrientes dodecafónicas, aleatorias, minimalistas. Las obras pueden ser eclécticas, con momentos tonales, atonales o seriales. Se evidencia la exploración de nuevos timbres y efectos sonoros. Hay contraste de texturas, unas densas y polifónicas y otras transparentes y monódicas acompañadas por ostinatos y quietud dinámica. También se puede mencionar la utilización de micro modos y la escritura modal. Por lo general se conserva el formato cameral o sinfónico orquestal tradicional<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Información ofrecida por la Directora Titular de la Orquesta de Loja, Andrea Vela en entrevista citada.

### **1.3-El Departamento de investigación, creación y difusión musical. (DIC)**

La formación de muchos de estos compositores contemporáneos en Ecuador está relacionada básicamente con la fundación del Departamento de investigación, composición y difusión musical del Conservatorio Nacional de música de Quito (DIC) en el año 1985 por el consejo directivo del Conservatorio, que tenía como Rector al compositor Gerardo Guevara. Este departamento fue creado para poner en práctica un proyecto del compositor y arquitecto ecuatoriano Milton Estévez (proyecto experimental de investigación, creación y difusión musical, PREIC a su regreso de Francia) que tenía el propósito de actualizar la formación académica de los compositores ecuatorianos, sobre todo los que se desempeñaban en el Conservatorio, así como de ampliar la información y la vida musical en el país. Estévez fue, por tanto, su primer director de dicho departamento.

En el año 1986 se firmó un convenio de donación entre el CNM y la empresa privada IBM en Ecuador pues su gerente, el ingeniero uruguayo Daniel Vignoli, quien había abandonado la composición para trabajar en la empresa privada, se interesó en el proyecto y consideró que era de interés nacional, por lo que apoyó y pudo dotarse del primer equipo técnico de base al DIC, consistente en “...dos computadores, varios sintetizadores, un teclado, una grabadora multipistas y algún software musical, que llegaron en 1987. El Conservatorio aportó con una consola de mezcla y sus accesorios como contraparte del convenio suscrito...” (Estévez 2012, p: 16) de esa manera el departamento pudo contar con un espacio en el que se instaló, el primer estudio electroacústico pedagógico del país, cuya sede fue el Conservatorio Nacional de música de Quito, asumiendo el maestro Estévez, la dirección, además de ser profesor de composición y de otras asignaturas. (Ver Anexo 12)

Entre los objetivos del departamento estuvo fundamentalmente el de propiciar la composición académica en el país, la formación de compositores y la difusión de las obras realizadas por compositores ecuatorianos. La investigación del entorno sonoro fue además uno de los campos hacia donde se dirigieron las actividades del DIC por

considerarse única vía para lograr una identidad nacional en el compositor de cualquier nacionalidad. Teniendo en cuenta que, en Ecuador, la referencia estaba en la música europea, básicamente la compuesta hasta el siglo XIX, se hacía imprescindible, la actualización en conocimientos, además de la investigación de las raíces y las diferentes culturas que conforman el mosaico musical del país. El DIC se dedicó a brindar a jóvenes creadores que mostraban interés en la composición una formación integral, pues recibieron talleres dictados por compositores de vanguardia de gran renombre mundial como los franceses Tristán Murail y Paul Méfano, así como de Mesías Maiguashca invitado por el DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) institución de Alemania Federal encargada de la intercambio científico y académico) quien impartió seminarios de información y reciclaje en informática y electroacústica. Además, los estudiantes recibían materias que completaban su formación, tales como composición, análisis musical, orquestación, aplicaciones de informática musical, investigación y práctica de animación musical.

Entre los compositores que fueron formados en el Departamento de investigación, creación y difusión de la música académica ecuatoriana se encuentran: Pablo Freire, Williams Panchi, Eugenio Auz, Eduardo Granja, Marcelo Ruano Amparo Mosquera y Julián Pontón.

En el ámbito de la investigación durante los primeros años, el DIC llevó a cabo un trabajo de sobre la música de la etnia shuar perteneciente a la nación ecuatoriana que radica en la Amazonía, región oriental del país. Mediante la misma se grabaron in situ cuarenta horas de música de esta cultura. Esta investigación fue financiada por la UNESCO que apoyó, además, con una contribución que permitió adquirir un computador para el análisis acústico del material sonoro obtenido, que con posterioridad el departamento se encargó de digitalizar y pasar a formato de DVD. A través de la contribución de la UNESCO se obtuvieron, además, otros accesorios para el estudio electroacústico.

En el ámbito de la difusión, en 1987, el DIC junto a la Orquesta Sinfónica Nacional creó el Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea, para propiciar a las y los compositores

del país un espacio donde estrenar o interpretar sus obras. El maestro Estévez fundó, además, en ese mismo año, las jornadas Música de Nuestro Tiempo que fueron eventos de cámara complementarios al Festival, realizados con periodicidad variable durante todo el año, entre y durante los festivales. Las jornadas estuvieron constituidas por conciertos, seminarios o conferencias, con énfasis en la participación de compositores jóvenes del Ecuador, especialmente aquellos en formación, así como de compositores y músicos internacionales. Asistieron invitados de Francia, Italia, Alemania, Reino Unido, México, Argentina, Venezuela, Colombia, Perú, Estados Unidos, Chile y Turquía.

Gracias al apoyo de la empresa IBM pudieron realizarse incluso encargos de obras como *Apuntes con Refrán* (orquesta y electroacústica), al compositor Milton Estévez en 1987, *Incienso* (orquesta), al compositor Diego Luzuriaga en 1989, *Historia* (orquesta) al compositor Gerardo Guevara en 1990 y *Obsesiva* a Arturo Rodas en 1992, las cuales fueron estrenadas en los cuatro primeros festivales. El convenio de cooperación estuvo vigente durante los cuatro años en que Vignoli estuvo en Ecuador a cargo de la empresa de la cual era su gerente.

Entre 1987 y 2008 fueron realizadas doce ediciones del Festival bajo la cobertura del DIC. Las primeras seis ediciones del mismo fueron dirigidas por Estévez. (Ver Anexo 13) Las cinco últimas las dirigió el compositor ecuatoriano Julián Pontón, (Ver ANEXO 14) quien asumió la dirección del DIC en el año 2000, luego de que Estévez fuera a cumplir otros compromisos de trabajo fuera del país en 1994, habiendo un impasse entre los años de 1994 y 2000. En el marco del Festival se grabó el álbum discográfico de larga duración, *Música de Nuestro Tiempo* en 1990 con obras de los compositores Luzuriaga, Guevara, Rodas, Manguashca, Estévez, y que contó con la producción y dirección de este último y con el financiamiento del FONCULTURA. (VER ANEXO 15)

“...En la noche del 8 de noviembre de 1990, hecho inédito, se difundió por la BBC (British Broadcasting Corporation), sección de Gales, una emisión de sesenta minutos con música contemporánea ecuatoriana, editada por el DIC, con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Se trata de cuatro obras del Primer Festival Ecuatoriano de

Música Contemporánea contenidas en el álbum "Música de Nuestro Tiempo"... Durante la misma emisión, se difundió también música shuar recopilada por el DIC y editada en un cassette comentado de su colección Archivo..." (Estévez 1991, p: 34)

Se organizaron un sin número de conciertos con los estudiantes de composición, en los cuales se contó con la presencia de reconocidas personalidades de la música como los compositores de Argentina Alicia Terzian, de Venezuela Diana Arismendi, de Alemania Nicolaus Huber, de México, Arturo Salinas, de Bolivia, los compositores Cergio Prudencio creador de la Orquesta Experimental de Instrumentos nativos (OEIN) y Alberto Villalpando; el compositor brasileiro Marlos Nobre, entre otros. Dentro de las obras que fueron interpretadas estuvo *El fin de los tiempos* del compositor francés Oliver Messiaen por parte del Ensamble Intercontemporáneo de París en la Casa de la Música Ecuatoriana de la ciudad de Quito.

El Festival ha integrado en su trayectoria conciertos de gran formato, con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador (OSNE), la Orquesta de Instrumentos Andinos (OIA), así como eventos de pequeño formato. Siempre contó con la emisión de seminarios, conferencias y simposios de discusión sobre la música contemporánea y la creación en Ecuador y en Latinoamérica. Dentro de los eventos de esta índole, se encontraron las conferencias dictadas por los maestros Gerardo Guevara y Mesías Manguashca.

#### **1.4-Políticas con relación a la música académica.**

En el año 2007 se crea el Ministerio de Cultura de Ecuador.

“...En este escenario irrumpe la reciente creación del Ministerio de Cultura por parte de la presente administración del Estado y se genera una coyuntura en la cual éste, por primera vez de manera orgánica, se interesa por intervenir para consolidar y desarrollar de manera organizada la actividad cultural y, dentro de ella, la de la música sinfónica...” (Estévez 2010, p:4)

Dentro de la política cultural que ha desarrollado esta entidad estuvo el encargo, por parte de la Orquesta Sinfónica Nacional, de una consultoría al compositor Milton Estévez, consistente en organizar la red Sistema Sinfónico Ecuador, que agruparía a las cuatro orquestas del país, (Nacional, de Guayaquil, de Cuenca y de Loja) pues las mismas habían pasado a formar parte del Ministerio de Cultura recién creado. Este trabajo se llevó a cabo desde finales del año 2009 hasta principios del 2010, período en el cual, el ministro fue el doctor Ramiro Noriega.

La ministra sucesora, Érika Silva, retoma el proyecto iniciado por Noriega, pero además, lo amplía, creando el SIME (Sistema de las músicas del Ecuador) (VER ANEXO 16) en mayo de 2010, que venía gestándose desde el Sistema Sinfónico Ecuador en 2009, teniendo como objetivo el dar coherencia sistémica a la labor de preservación, creación, difusión, formación profesional, fortalecimiento y creación de públicos y promoción de la música académica y de tradición oral del Ecuador y como objetivos específicos los de investigar, recuperar y poner en valor el patrimonio musical ecuatoriano. Este trabajo fue generado como parte de las tareas dentro de la relación profesional del compositor Milton Estévez, pues continuó como consultor del ministerio hasta el 2011 y pasó a asesor de la ministra entre 2011 y 2013, nombrándose al compositor ecuatoriano Williams Panchi Culqui, como coordinador del SIME, durante esos años.

Entre los proyectos de la organización, estuvo la de crear orquestas sinfónicas juveniles en el país, para lo cual se llevó a cabo una propuesta académica de largo alcance para el sector artístico, la de ubicar a todas las agrupaciones, academias y manifestaciones



musicales, realizándose un diagnóstico de cada una de ellas, mediante audiciones. Además de poder determinar, cuáles de estas podían integrarse a las orquestas juveniles, se trataba también de brindarles apoyo y políticas que generaran su fortalecimiento, si quedaban como agrupaciones independientes. Para tal efecto se encargaron obras para este formato, a compositores académicos ecuatorianos como Janeth Alvarado, Marcelo Ruano y Jorge Oviedo, los mismos que participaban en las comisiones que llevaron a cabo las audiciones antes mencionadas, además de otros músicos relevantes del país. Toda la información acopiada, sin embargo, no llegó a emplearse en la concreción de las estrategias, para las que habían sido planificadas, debido a la discontinuidad que los proyectos sufren en Ecuador con los cambios de administración ministerial.

Otra de las acciones que el SIME tuvo prevista fue la recuperación y puesta en valor del patrimonio y memoria existentes, a través de la publicación de las biografías y obras de compositores académicos y populares ecuatorianos, ofreciendo educación musical y la creación de nuevos públicos, al que entregarían una producción de paquetes didácticos, para uso en laboratorios culturales en los distritos y circuitos escolares del país; uno de los paquetes, fue el que se produjo, incluyendo al compositor Gerardo Guevara y al músico Papá Roncón, exponente de la cultura afro ecuatoriana de la provincia de Esmeraldas. Además de la trayectoria de ambas personalidades, se presenta un video con obras de los mismos. (Ver Anexo 17) Las pocas producciones que se realizaron no fueron enviadas a las áreas para las que fueron destinadas, además de frustrarse lo planificado, no produciéndose más.

El SIME también continuó con el trabajo encaminado hacia las orquestas sinfónicas del país, para la cual se determinó la audición de todos y cada uno de los integrantes de las cuatro agrupaciones existentes, las que fueron realizadas entre los años de 2011 y 2012, con el objetivo de depurar las mismas, teniendo en cuenta que no todos los músicos que las conformaban, tenían el nivel óptimo.

Este trabajo obtuvo algún resultado, pues unos pocos músicos salieron de las mismas y se convocaron nuevas audiciones para cubrir las plazas vacantes, debido a lo cual se contrataron muchos músicos extranjeros de alto nivel, sobre todo en la sinfónica nacional, que contribuyeron a la elevación de la calidad profesional de la misma, pero debido a la salida de la ministra en 2013 y por tanto del asesor y del coordinador del proyecto, no se continuó con una estrategia técnica rigurosa de seguimiento y no llegó a obtenerse el objetivo propuesto. A la Ministra Silva, le sucedió Paco Velazco, personalidad política que no presenta conocimientos en el área de la cultura además de no interesarle continuar la labor emprendida por los dos ministros anteriores, razón por la cual quedaron frustrados los proyectos del SIME.

Como parte del proyecto de las orquestas sinfónicas y cumpliendo con los objetivos del SIME, estaba el realizar el levantamiento del repertorio sinfónico en el país, debido a que principalmente estaba basado en obras europeas compuestas hasta el siglo XIX, por lo que se pretendía incorporar en los programas habituales de manera sistemática, obras de compositores ecuatorianos y latinoamericanos del siglo XX. Estos trabajos quedaron menos atendidos, debido a que en el año 2012, el presidente de la república, economista Rafael Correa, solicita al ministerio se priorice el proyecto de creación de la Universidad de las Artes (UARTES), proyecto emblemático llevado a cabo por la Revolución ciudadana en Ecuador, que abarcó la creación de cuatro universidades públicas siguiendo los estándares científicos internacionales, habiéndose encargado la responsabilidad institucional de su formulación al mismo asesor, el compositor Estévez, quien condujo al equipo que creó el expediente de dicha universidad, aprobado por la Asamblea Nacional en 2013. |

En la actualidad, debido a la falta de un programa de educación musical que articule a los diferentes niveles de enseñanza con calidad, sumado a la saturación del espacio auditivo con música comercial, la escasez de referencias auditivas y audiovisuales en música nacional, existe una falta de difusión de lo propio. Esto ha propiciado, que muchos ecuatorianos y ecuatorianas crezcan y vivan sin conocer la música folclórica y tradicional del país, así como manifestaciones y expresiones musicales de diferentes comunidades

que son parte de la cultura ecuatoriana En los últimos dos años prácticamente, es que se están llevando a cabo programas radiales y televisivos encaminados a divulgar géneros y exponentes de la música tradicional. Materiales como los que ahora se entregan a la comunidad ecuatoriana, especialmente a la juventud, mediante conciertos didácticos a cargo de las orquestas financiadas por el estado, tales como las cuatro sinfónicas existentes en el país, la Banda sinfónica del municipio de Quito, la Banda del Consejo provincial de Pichincha y la Orquesta de Instrumentos Andinos, brindan un aporte para la educación musical académica y el conocimiento de la música de tradición oral ecuatoriana. El propósito es ofrecer referencias perceptibles por todos los medios posibles, a fin de fortalecer la identidad nacional, proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales, incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural, conforme lo establece la Constitución del país y compartir las manifestaciones culturales ecuatorianas con el mundo.

La realización del Festival *Música Viva*, de música contemporánea académica en Quito, Guayaquil, Cuenca y Loja, con la participación de las orquestas sinfónicas y el Ensamble Aventure de Alemania. (OEM), fue otra de las acciones que se emprendieron para dar cumplimiento a los objetivos del SIME y por tanto, para continuar cumpliendo con los propósitos que llevaron a la creación del Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea en 1987 desde el DIC. La edición que se realizó en 2011, estuvo bajo la organización del Ministerio de Cultura y de su asesor, el creador del evento dentro del DIC, el compositor Estévez, quien se desempeñaba como asesor de la ministra de cultura como se mencionó en el acápite anterior. El evento se celebró entre los días 21 y 25 de marzo de ese año. Participaron veinte compositores de tres generaciones y se presentaron aproximadamente cuarenta composiciones, de las cuales la mayoría fueron estrenos mundiales. Una de las actividades más importantes que se desarrollaron en el marco de este festival fueron los veinte conversatorios, que estuvieron a cargo de los propios compositores cuyas obras fueron presentadas en los conciertos, donde abordaron temas tales como, las tendencias de la música ecuatoriana actual, la aplicación de la tecnología en la composición musical y la adaptación del patrimonio ancestral a la composición de

música contemporánea, todos relacionados directamente con las obras interpretadas en este Festival, en el que participa por primera vez una obra del compositor Ricardo Monteros. La obra fue *Vibraciones Ancestrales* y dentro de los conversatorios ofertados, estuvo uno a su cargo que tuvo como tema, la obra de su autoría que fue presentada durante el evento.

Otra edición del Festival de música académica contemporánea *Músicaviva* 2012 (VER ANEXO 8) se celebró durante los días 20 y 24 de septiembre de ese año. Las sedes fueron las ciudades de Quito, Cuenca, Guayaquil y Loja, presentándose obras de compositores ecuatorianos residentes dentro y fuera del país. En el marco del Festival se celebraron doce conciertos que fueron interpretados por las Orquestas Sinfónicas de sendas ciudades ecuatorianas o por integrantes de las mismas en formatos más pequeños, es decir, orquestas o grupos de cámara, orquestas del Ecuador que son dependientes del Ministerio de Cultura. Además, se celebraron cuatro talleres-conversatorios. En el mismo se realizaron estrenos nacionales e internacionales de varias obras, así como interpretaciones de obras ya conocidas. Muchos de los compositores participantes se encuentran agrupados en la Red de Compositores Académicos Contemporáneos de Ecuador (REDCE). Otros de los compositores que participaron en el Festival, son independientes.

La REDCE es una organización gremial nacida entre el segundo semestre de 2009 y el primero de 2010, con personalidad jurídica, en la que se agruparon los compositores liderados por Mesías Maiguashca e impulsados principalmente por Arturo Rodas, Julián Pontón, Juan Campoverde, Milton Estévez y Eduardo Flores, para defender los derechos profesionales. Organización que agrupa a más de una treintena de músicos, compositores, artistas sonoros, musicólogos y directores, que residen y trabajan tanto dentro de territorio ecuatoriano, como fuera de él.

El Festival *Musicaviva* de 2012, de envergadura nacional, fue realizado por el Ministerio de Cultura, con la intención de reinstaurar institucionalmente dentro del SIME la manifestación que antes tuviera el marco institucional del Conservatorio Nacional de Música. La edición del 2012 se dedicó a celebrar los 25 años de la creación del primer Festival en 1987.

En el 2013, se suprime el departamento de Patrimonio dentro del Ministerio de Cultura para pasar este a constituirse como Ministerio de Cultura y Patrimonio. Pero la discontinuidad de la gestión pública hace imposible que proyectos de largo plazo como el SIME y el Festival, sobrevivan más allá del período que dura un(a) ministro(a) en su puesto.

La siguiente edición del Festival se celebró del 8 al 12 marzo de 2016, con el título de Festival de Música Contemporánea Lenguajes de Alto Riesgo, edición XII, (VER ANEXO 11) en esta ocasión la dirección del mismo estuvo a cargo del compositor Mauricio Proaño y la sede fue la ciudad de Quito. Este evento fue menos ambicioso y estuvo fundamentalmente impulsado por artistas sonoros. Fue inscrito dentro de un exíguo espacio de auspicios del Ministerio de Cultura y Patrimonio para “festivales”. El compositor Mauricio Proaño solicitó la autorización del fundador, Milton Estévez para usar el nombre del Festival, la que fue concedida, por considerar que, a pesar de las modestas dimensiones de la edición XII, estaba encaminada en la dirección correcta, en particular por la posibilidad de relevo generacional y por dar continuidad a la nueva música académica. Además de esta, se incluyó música electroacústica, videoarte, arte sonoro, instalaciones audiovisuales, esculturas sonoras, música experimental e improvisación libre. La programación incluyó conciertos, charlas, talleres en varios escenarios de Quito.

En el evento, la REDCE llevó a cabo una convocatoria para la presentación de obras inéditas para piano; el maestro Ricardo Monteros presentó su obra *Kotraktemp*, que obtuvo Mención Especial, por lo que fue estrenada el segundo día del Festival, como se indicó en el acápite 1.1 del presente capítulo de este trabajo. La curaduría para las obras de piano estuvo a cargo del compositor Marcelo Ruano. A la convocatoria se presentaron obras de los compositores ecuatorianos Alfredo Altamirano, Juan Valdano, Juan Mullo, Mesías Manguashca, así como de otros más jóvenes como Daniel Flores, Andrés Noboa y Carlos Arboleda.

Entre los invitados internacionales a esta edición estuvieron Crank Sturgeon (EEUU), Invisible Architecture (Holanda-Perú), Ana María Romano (Colombia), Rodrigo Sigal (México) y Abel Castro (Perú). Es de destacar que todos estos festivales, así como los conciertos que se programan permanentes para las cuatro orquestas sinfónicas del país, son gratuitos.

Una de las políticas gubernamentales adoptadas en cuanto a la música académica, fue el hecho de que el Departamento de Investigación, creación y difusión de la música académica (DIC) fue cerrado en el año 2012 por el Rector del Conservatorio Nacional de Música, el maestro Raúl Escobar, quien actualmente se mantiene en dichas funciones. El gobierno actual del presidente Rafael Correa, máximo representante del partido Alianza País, cambió las autoridades del Conservatorio Nacional de Música en 2008, terminando de ajustar el funcionamiento del mismo a los requerimientos del Ministerio de Educación.

Este centro educativo estatal, que fue fundado en el año 1900, radicó como un solo conservatorio en el que se impartían todos los niveles: básico, bachillerato y superior, y comenzó perteneciendo a la Universidad Central del Ecuador. En la década de 1970 bajo el gobierno dictatorial de Velasco Ibarra, es extraído de la sede universitaria y pasa a pertenecer al Ministerio de Educación como colegio, otorgándose a partir de ese entonces título de bachillerato en música, perdiendo el otorgamiento de título universitario que tuviera en un principio. Bajo las políticas ministeriales del actual gobierno, para el Ministerio de Educación, el conservatorio es un colegio, en el cual un festival de música con las dimensiones no solo nacional sino internacional que implicaba, no tenía espacio en una institución de este tipo.

En noviembre de 2014, el Conservatorio Nacional de Música (CNM) es separado del Conservatorio Superior Nacional de Música, (CSNM), tanto el de la ciudad de Quito como los restantes estatales del país que imparten nivel de tecnólogo en las ciudades de Loja y Cuenca, quedando dirigidos los Nacionales (nivel de básica y bachillerato) por el Ministerio de Educación y los de tecnólogo por la Secretaría Nacional de Educación Superior Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT). A partir de entonces, se firmó un convenio entre el Ministerio de Educación con la SENESCYT que permite que los tres

conservatorios superiores del país continúen radicando y compartiendo la infraestructura con los de básica y bachillerato, lo que ha acarreado muchísimos problemas de logística que inciden negativamente en el desarrollo del proceso docente educativo de los superiores puesto que las instalaciones pertenecen al Ministerio de Educación. El hecho de que los conservatorios no pertenezcan al actual Ministerio de Cultura y Patrimonio sino al de Educación o a la SENESCYT, es una razón de índole política que no facilita el funcionamiento de un departamento como el DIC dentro de los mismos.

La carrera de composición se estuvo ofertando en la Universidad de Cuenca, provincia del austro ecuatoriano desde el año 2007 hasta el 2015 y contó con profesores como el compositor y violinista japonés Tadashi Maeda, Paula Cannova que tenía a su cargo las materias de composición, música electroacústica, instrumentación y orquestación además de los ecuatorianos Arturo Rodas, Janneth Alvarado, Diana Viteri, Pablo Freire y Mesías Manguashca que impartió algunos talleres dentro de la carrera. Algunos de los compositores que fueron formados durante el tiempo en que existió la carrera fueron José Urgilés, quien se desempeña actualmente como Director de la carrera de música en la institución. Diego Uyana, Carlos Hernández, Roberto Moscoso, y Francisco Ugalde<sup>11</sup>.

Actualmente no existe ninguna universidad estatal en Ecuador que oferte la carrera de composición. Solo se imparte en el Conservatorio Superior Nacional de Quito, que otorga nivel de tecnólogo.

De esta forma, por razones burocráticas a partir de 2012, los estudiantes de composición que actualmente forman parte de la matrícula del Conservatorio Superior, se ven privados de beneficiarse de las instalaciones que el DIC disponía en el mismo edificio, tales como el estudio de música electroacústica debidamente acondicionado, un estudio de grabación, aislado acústicamente, con un sistema profesional y la tecnología para grabar incluso a una orquesta sinfónica, un archivo de partituras musicales que donaron los compositores franceses y ecuatorianos que dictaron clases y talleres durante veinte y tres años, así como de los materiales discográficos que el DIC logró recopilar, tanto de la cultura shuar como

---

<sup>11</sup> Información ofrecida por el compositor y director de la carrera de música de la Universidad de Cuenca José Urgilés en entrevista realizada en diciembre de 2016.

de música académica ecuatoriana que se mencionan anteriormente; y los instrumentos musicales folclóricos del Ecuador y Latinoamérica como marimbas esmeraldeñas, zampoñas, pífanos, tumank y otros que habían sido obtenidos por el DIC<sup>12</sup> y que están siendo inutilizados, situación que encontró el compositor Ricardo Monteros, al hacerse cargo del área de composición del conservatorio en el año 2012.

Hasta el momento del desarrollo de este trabajo, año 2017, el DIC no ha sido reabierto, por tanto los actuales estudiantes de composición que cursan estudios en el Conservatorio Superior Nacional de Música, que tiene como sede al mismo edificio donde radica el Conservatorio Nacional, carecen de las condiciones tecnológicas que requieren para su desempeño y formación como profesionales, teniendo en la misma instalación los locales y los medios idóneos para el mismo y que no son utilizadas por personal alguno.

A partir de la separación de las instituciones musicales educativas antes mencionadas, el Conservatorio Superior Nacional de Quito, se quedó sin profesores que impartieran las materias de la especialidad de composición. Composición acústica, composición y laboratorio electroacústico y orquestación, que forman parte del plan de estudio no pudieron ofrecerse durante los dos primeros períodos lectivos. En el siguiente, se ofrecieron las asignaturas de laboratorio electroacústico y composición acústica, esta última, solo por un semestre, para quedar sin docente nuevamente. En el actual período académico (octubre de 2016 –marzo de 2017), es que han podido estar cubiertas todas estas asignaturas. Esta situación sucedió debido a que el máximo órgano de dirección de la educación superior en el país, (SENESCYT) exige, como es lógico que todos los docentes contratados ostenten título de Licenciatura, hecho, que en la especialidad de composición suele dificultarse debido precisamente a que en Ecuador nunca se ha ofrecido la carrera, con excepción de los años en que se brindó en la Universidad de Cuenca. Existen compositores que han obtenido título de licenciatura e incluso de cuarto nivel fuera del país, pero la mayoría continúa residiendo en estos. El hecho de que se haya producido una diáspora de compositores ecuatorianos hacia varios países del mundo ha generado la carencia de profesores en la especialidad, aunque por otra parte este hecho

---

<sup>12</sup> Información ofrecida por el compositor Julián Pontón en entrevista realizada por la autora.



ha contribuido a que se conozca la música académica de los mismos en el extranjero<sup>13</sup>: Manguashca, Eduardo Flores y José Vítores viven en Alemania. Estévez, Luzuriaga y Campoverde en EEUU, Jorge Campos en Francia, Subía en Escocia, Rodas en Londres.

Otros pocos, como es el caso de los maestros Álvaro Manzano o Cristian Orozco, graduados en Rusia y Ucrania respectivamente, se encuentran dedicados a otras funciones. En el caso de Manzano es el director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional. Orozco, es percusionista de la misma orquesta, pues es graduado también de esta especialidad.

En estos momentos los tres conservatorios superiores, se encuentran en un proceso de articulación a la Universidades de las Artes de Guayaquil con el objetivo de constituirse como sedes de dicho centro, manteniendo el nombre de Conservatorios Superiores pues constituyen una entidad emblemática y de trayectoria dentro de la enseñanza artística del país, lo que sería la oportunidad de otorgar título de tercer nivel, Licenciatura en Música con mención en composición, además, de otras especialidades, y que ponderaría a Ecuador de graduados, formados en el país, en una institución estatal de alto nivel, en la carrera de Composición.

Por otra parte en julio de 2016, el pleno del Consejo de Educación Superior (CES), aprobó el Reglamento de validación de trayectorias en el campo de las artes, con el fin de otorgar grados académicos a personalidades que han demostrado tener un desempeño como artistas de alto nivel y que no posean títulos, para reconocer el aporte que han realizado a la cultura del país además, para de esta forma poder contar con docentes en la especialidad cuyo desempeño como compositores, músicos y artistas, los hace acreedores de tal condición, lo que podía ayudar a resolver la carencia de docentes específicamente en la especialidad de composición en el país.

Otras de las problemáticas que aún no se resuelven en este ámbito es que provincias grandes y con enorme potencial musical en niños y jóvenes, como la de Manabí no cuentan siquiera con un solo conservatorio de nivel básico y bachillerato estatal.

---

<sup>13</sup> Información ofrecida por el compositor Pontón en entrevista citada.

Universidades estatales como la Laica Eloy Alfaro, (ULEAM) de la ciudad de Manta o la Técnica de Manabí, en la ciudad de Portoviejo contaban con conservatorios, los que fueron clausurados por los organismos que rigen la educación superior, por no contar con los requerimientos académicos necesarios. Otros intentos han estado a cargo de centros privados como el Conservatorio Constantino Mendoza que rigió en la Universidad particular San Gregorio de Portoviejo, que se mantuvo bajo un convenio de intercambio cultural con la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), mediante el cual, se instauró un sistema de enseñanza musical con profesores y métodos cubanos que permitió que dicha institución contara con un coro y una orquesta sinfónica que brindó por esfuerzo propio, presentaciones en diferentes cantones y parroquias de la provincia durante diez años, habiéndose cerrado el conservatorio y dado por terminado dicho convenio recientemente en febrero de 2016 por falta de presupuesto. En provincias como Los Ríos, en su ciudad cabecera, Babahoyo. Chimborazo y su ciudad cabecera Riobamba. Guayas, en su ciudad cabecera Guayaquil. Latacunga y dentro de esta, en la ciudad de Pugilí. Imbabura, y dentro de esta, la ciudad de Cotacachi, además de las mencionadas de Loja, Cuenca y en la capital, Quito, existen conservatorios o colegios de música estatales, pero a pesar de que el Ministerio de Educación recientemente diseñó unas nuevas mallas curriculares las que estuvieron a cargo de un equipo integrado por docentes de todos los centros de enseñanza, en la práctica, no hay la adecuada articulación entre las instituciones. No se imparten capacitaciones metodológicas que garanticen la elevación del nivel docente adecuado, lo mismo que sucede a los docentes que imparten la materia de música en las escuelas y colegios del país, lo que impide la obtención de un nivel acorde a estándares internacionales en la enseñanza musical.

En cuanto al estado y difusión de la música académica ecuatoriana, ya con varias décadas de existencia, las manifestaciones artísticas musicales y sonoras han logrado su espacio dentro de las agendas culturales locales y nacionales, pero de manera irregular. Durante años, las propuestas artísticas musicales y sonoras han sido gestionadas de manera independiente. Esto ha limitado la oferta e incidencia de estas prácticas en las audiencias y ha precarizado las prácticas en ambientes de poca infraestructura y presupuesto para poder desarrollarse en el interior del país. Sin embargo, el aprendizaje

de las iniciativas autogestionarias y los esporádicos apoyos institucionales dejan ver en el panorama una opción mixta como posible salida a un proceso de creación y circulación de la música contemporánea que, desde una perspectiva de ciudad, fortalezca procesos existentes y permita una continuidad en el tiempo.

En este sentido es necesario destacar la labor que realiza la Fundación del Teatro Nacional Sucre, perteneciente a la instancia municipal del distrito de Quito, quien creó el proyecto *Nuestra Música* en el año 2013, entre muchos otros. Este, que desarrolla específicamente el Centro Cultural Mama Cuchara de esta fundación, busca valorar y difundir la música ecuatoriana, tanto tradicional como académica y contemporánea. Por tal motivo, tanto en el emblemático y tradicional teatro Sucre, como en las instalaciones que conforman la fundación, es decir, la Plaza del Teatro, el Centro Cultural Mama Cuchara, el Teatro México, el Teatro de Variedades Ernesto Albán, la Casa de la Fundación, que se encuentran en el centro histórico de la ciudad, así como en otras instalaciones del resto de la urbe, se desarrollan conciertos, puestas de teatro, y eventos culturales de todo tipo para tal efecto.

Para llevar las a cabo las actividades que dan cumplimiento a este proyecto, la fundación, se vale de las agrupaciones que le pertenecen y que son la Banda Sinfónica Metropolitana, los Coros Infantil, Juvenil y Mixto y el Ensamble de Guitarras de la ciudad de Quito, la Escuela Lírica, la Orquesta de Instrumentos Andinos, el Grupo Yavirac y Voz Mestiza. Durante estos tres años, este proyecto se ha encargado de celebrar las fiestas por la fundación de la ciudad, el Día del Pasillo ecuatoriano, o de realizar otros eventos como el concierto de cierre de temporada 2016, realizado el pasado diez de diciembre en el Teatro Sucre. En esta ocasión, la Banda Metropolitana de Quito y el Ensamble de Percusión Tushpar, cuyo director es miembro de dicha Banda, el Maestro Patricio Villamar tuvieron a su cargo la presentación. El Ensamble agrupa jóvenes percusionistas de diferentes centros de enseñanza musicales de la ciudad y en esta ocasión interpretaron obras de los compositores ecuatorianos Marcelo Ruano, Eduardo Florencia, Leonardo Cárdenas, Marcelo Beltrán, Jorge Oviedo, Raúl Levoyer, Diana Viteri y el joven percusionista Fidel Zaldumbide, algunas de ellas estrenos mundiales.

A pesar de los esfuerzos del Ministerio de Cultura y Patrimonio y la política que ha sido puesta en práctica, y que se han abordado en este trabajo, no cuenta con éxito. Las razones son múltiples, una de ellas es que aún prevalece un criterio negativo que se basa en considerar que solo la música europea consta de un nivel realmente significativo. No existe la posibilidad que tienen orquestas sinfónicas de otros países de contar con presupuesto para acoger a compositores residentes, por uno o dos años, y de esa forma, trabajar en la creación de un repertorio académico y popular. El compositor residente es un cargo esencial dentro de una orquesta sinfónica y su presencia activa y dinámica enriquecería significativamente el archivo musical de la institución y del país<sup>14</sup>.

Las orquestas sinfónicas tampoco cuentan con un presupuesto para arrendar composiciones o realizar encargos de obras a compositores nacionales. No se graban las obras académicas en el país. No existe una industria discográfica dedicada a la música nacional académica y tradicional. Solo existen escasas grabaciones de obras académicas de compositores ecuatorianos, una de ellas es el disco de larga duración producido por el DIC anteriormente mencionado en este trabajo. Otro, cuyo título es *Souvenir de l' Amerique du Sud* en el que el pianista Marcelo Ortiz interpreta algunas de las composiciones para piano del maestro Luis Humberto Salgado, junto a otras obras de Guevara, Sixto María Durán y de Miguel Ángel Casares, compositor ecuatoriano de temas populares tradicionales, producción que fue auspiciada por La Huella de España en 1995. En diciembre de 2007 el Ensamble alemán de música contemporánea Sur Plus, dirigido por James Avery interpretó en un concierto en la ciudad de Freiburg, Alemania, el estreno de obras de siete compositores contemporáneos ecuatorianos. Este concierto dio lugar a la producción del CD *Contemporáneos Sur Plus, dentro de la colección Sumak: Música académica ecuatoriana del siglo XX, coordinado por la Casa de la Cultura núcleo de la provincia ecuatoriana del Azuay*. La idea nació entre el maestro Mesías Maiguashca y René Cardoso, entonces presidente de la IX Bienal de Cuenca. Componen las obras del disco, *Iluminaciones* de Juan Campoverde, *Anónimo* de Arturo Rodas, *La Canción de la Polilla* de Pablo Freire, *Trippy Chicken* de Luis Enríquez, *La*

---

<sup>14</sup> Información ofrecida por la directora de orquesta Andrea Vela en entrevista citada.

*noche cíclica II* de Mesías Maiguashca, *Rasgos* de Eduardo Flores y *Tonitos sin bienal* de Milton Estévez.

La producción discográfica *Piano Music by Ecuadorian composers* en el que el pianista ecuatoriano Alex Alarcón interpretó obras de Salgado, Guevara, Sixto García Durán, Claudio Aizaga y Juan Pablo Muñoz Sanz y en 2010, el ensamble Quito 6, grabó el Disco Salgado, en el que el compositor y director de la agrupación Jorge Oviedo, realizó los arreglos de obras escritas para piano por Luis Humberto Salgado, para el formato de sexteto conformado por violín, violoncello, contrabajo, flauta, clarinete y piano.

La música académica producida por músicos ecuatorianos en la actualidad, no aparece de forma sistemática o permanente en la programación de los conciertos de las orquestas sinfónicas que tienen una frecuencia semanal en las cuatro ciudades más importantes del país. Sería importante crear nuevas plataformas musicales para dar la oportunidad de exponer las composiciones de los compositores jóvenes que no tienen un vínculo con alguna institución cultural, para que de esta manera se puedan conocer y difundir sus obras<sup>15</sup>. No existen espacios suficientes en los medios masivos de comunicación como la radio y la televisión para divulgar las obras académicas ecuatorianas e incluso se hace necesaria la creación de espacios permanentes en que se publiquen entrevistas a compositores actuales y secciones dedicadas a abordar, de alguna manera la historia de la música académica ecuatoriana y por tanto la creación de compositores ya desaparecidos que constituyen pilares de la escuela de composición ecuatoriana. Muchos de los músicos del país desconocen la historia, trayectoria, evolución y tradición de la música académica y de tradición popular, habiendo estado esta última sobre todo marginada de la enseñanza musical académica en el país. Esta es parte de la realidad que la composición y la música académica acarrear en la actualidad en Ecuador.

---

<sup>15</sup> Información ofrecida por el compositor Benito Belduma en entrevista realizada por la autora.

## **CAPÍTULO II: LA SINFONÍA Y SU EVOLUCIÓN<sup>16</sup> HASTA LA ACTUALIDAD. LA MÚSICA PROGRAMÁTICA DENTRO DEL GÉNERO**

El ciclo sonata-sinfónico clásico, está determinado por la relación entre sus movimientos, que a la vez de constituir una unidad, se sustentan en el contraste, creando una lógica<sup>17</sup>. Es así que el primer movimiento tiene la función de impulso y fuerza y en consecuencia, un tempo rápido (Allegro). En el mismo se emplea una forma sonata o tema con variaciones. El segundo movimiento funciona como contraposición dramática que se logra a partir de un aire lento (Adagio) y en el que se emplean formas simples, compuestas o tema con variaciones. El tercer movimiento se establece como un centro neutral o de equilibrio, a través de una agógica intermedia (Andante) y el empleo de una forma ternaria compuesta, por lo general un Minuet-Trío-Minuet o un Scherzo. El cuarto movimiento, es el apogeo o cierre, con un tempo más rápido aún que el primero (Presto o Vivace) y en el que se emplea una forma Rondó, un Rondó Sonata o una forma Sonata. (Rodríguez, Tema VIII s/p) (Ver representación gráfica al final del capítulo III)

“[...] Cada vez más acusadamente, el punto de gravedad de esta evolución recayó sobre el primer movimiento. Este llamado movimiento de sonata o forma sonata ofrece al principio del trabajo temático-motívico posibilidades inagotables de despliegue. Estas se hallan aumentadas muy considerablemente por el contraste existente entre los demás movimientos, - como, por ejemplo, las variaciones, el minué o el rondó. Pero jamás esa forma hubiera podido adquirir el predominio universal si no se hubiera mostrado, aparte de su carácter monumental, como medio de plasmación artística de la más profunda espiritualidad orgánica [...]” (Hamel y Hürlimann (1970) pp: 214 y 215).

### **2.1 Orígenes. La Sinfonía Clásica.**

El germen de este género, lo ofreció el compositor italiano Giovanni Battista Sammartini nacido en Milán a principios del siglo XVIII, quien compuso setenta y una sinfonías. En ellas comenzó a realizar cambios que iban anticipando lo que sería el clasicismo, como la diferenciación entre las líneas melódicas de los violines primeros con los segundos, y con las violas, y la independencia de los violoncellos. Estas sinfonías tenían tres movimientos que se alternaban en rápido-lento-rápido y en los movimientos

---

<sup>16</sup> “Evolución: 1-Acción y efecto de evolucionar.2-Desarrollo de las cosas o de los organismos, por medio del cual pasan gradualmente de un estado a otro. [...]7-Desarrollo o transformación de las ideas o de las teorías.8-Cambio de formas.” (Diccionario esencial de la lengua española, 2006)

<sup>17</sup> Bent (1980) “Symphony”

extremos de las mismas, Sammartini emplea la forma sonata. La escuela de Mannheim, con músicos como el director de su orquesta, Johann Stamitz fue de un gran aporte pues compuso cincuenta y una sinfonías, que fueron publicadas en 1758 en París, de las cuales las más conocidas fueron las seis que constituyen su Opus 4<sup>18</sup>.

El género continuó enriqueciéndose con la labor compositiva de los hijos de Bach, Carl Philipe Emanuel y Johann Cristian quienes compusieron diecinueve y sesenta respectivamente. Y se consolida definitivamente a manos de Haydn y Mozart, quienes otorgan un impulso dramático y cuya grandiosidad en las proporciones, la complejidad contrapuntística que enriquece la textura y la depuración de elementos del estilo rococó, lo acaban de establecer con la magnitud con la que hoy lo conocemos como sinfonía clásica.

Mozart, dejó un legado exquisito con sus cuarenta y una sinfonías. Las compuestas en la década de 1770 demuestran una mayor fuerza dramática y mayor complejidad contrapuntística, influenciado en cierta medida por el movimiento literario alemán *Sturm und Drang*. Entre éstas se encuentran la *Sinfonía N° 25 en sol menor, k 183* y la *Sinfonía N° 29 en la mayor, k 201*<sup>19</sup>. Aprovechándose del alto nivel interpretativo de los músicos de Mannheim, de los que pudo disponer en la década de 1780, en que se instala en Viena, va a elaborar mucho más artísticamente sus tres últimas sinfonías, con relación a las treinta y nueve anteriores. Además de que en términos instrumentales tendrán una mayor amplitud. El hecho de impregnar una mayor emotividad a la *Sinfonía 40 en sol menor, k 550* y el de insertar un final fugado en la *Sinfonía Júpiter, N° 41, k 551*, compuesta en 1788, corrobora lo antes expuesto.

Como antecedente de Haydn, es necesario citar al compositor Leopold Hofmann, quien realiza una importante contribución al desarrollo de la sinfonía en la escuela vienesa, desempeñándose como *kapellmeister* de la catedral de San Esteban de Viena. El compositor emplea una introducción lenta en el primer movimiento, constituyendo ésta, una de sus innovaciones técnicas que continuará empleando Haydn en sus primeras

---

<sup>18</sup> Latham (2008) “Sinfonía”

<sup>19</sup> Ídem

sinfonías. Joseph Haydn compuso ciento cuatro, de la ochenta y dos a la ochenta y siete, fueron encargadas por la sociedad de Conciertos de la Logia Olímpica de París. Éstas seis sinfonías, presentan una brillante orquestación, en las que combinó admirablemente estilos populares y académicos y de la noventa y tres en adelante, se les conoce como *Sinfonías de Londres*, debido a que fueron compuestas en esa ciudad donde el compositor alcanzó reconocimiento internacional. El violinista y empresario Johann Peter Salomon auspiciaba temporadas de conciertos, por lo que las seis primeras de las sinfonías londinenses fueron estrenadas en dicho evento. Dentro de éstas se encuentra la *Sinfonía 94, Sorpresa*, cuyo título se debe a que el tema principal del Andante es presentado en un pianísimo, después de lo cual ocurre un fortísimo súbito orquestal. *la 100, Militar* y *la 104, Londres*<sup>20</sup>.

Es precisamente en este período clásico donde se produce un amplio desarrollo del tematismo, (concepto y empleo de temas, material temático, material no temático), sobre todo con la aparición de la forma sonata. Es cuando “[...]Aparecen jerarquías en cuanto a la organización y funcionamiento de los temas en la obra, o sea, habrá temas principales y secundarios y en esta época los temas adquieren límites estructurales cuadrados [...]” (Rodríguez, Tema III, s/p)

Beethoven fue quien llevó la sinfonía a una supremacía como nunca antes vista, sobre todo, a partir de la tercera, *Heroica*, en que el género se engrandece, realizando, además, transformaciones formales puesto que cambia la cantidad de movimientos. La *Sexta, Pastoral*, cuenta con cinco y los tres últimos están conectados de manera consecutiva. Tiene carácter de programática, pues cada uno de los cinco movimientos tienen nombre. En otras, como en la *Quinta*, se relacionan temáticamente los dos últimos movimientos. Como culminación de este proceso se encuentra la novena, *Oda a la Alegría*, en la que incluye una coral, que nunca antes había sido utilizada en un género sinfónico. Beethoven, sustituyó en el tercer movimiento el minuet por un scherzo desde su primera sinfonía. Propuso una orquesta sinfónica que duplicaba en cantidad a todos los instrumentos que se habían empleado hasta el momento. La historia de la música recoge todos estos

---

<sup>20</sup> Latham (2008) “Sinfonía



cambios formales, tímbricos, armónicos y conceptuales, como innovaciones que aportaron al género sin que el mismo perdiera su esencia. Aportes que también se vieron en otros géneros que abordó y que lo señalan como un referente obligatorio para los compositores que lo sucedieron.

## **2.2-La sinfonía en el siglo XIX.**

Franz Schubert compone las primeras cinco sinfonías entre 1813 y 1816, además de otros géneros importantes dentro de su creación. Estas, presentan un lenguaje del siglo XVIII, o sea, responden al estilo de la sinfonía de concierto vienesa, pero van a constituir la anticipación al estilo que tendrá su *Gran Sinfonía en do mayor*, tanto estructural como rítmico, mientras que su *Sinfonía N<sup>º</sup> 6 en do*, compuesta entre los años de 1817 y 1818, muestra en cambio, elementos más modernos dentro de la época, al tener cierta influencia de las óperas de Rossini y Beethoven. Esto vendría siendo su estilo de madurez. En ella demuestra conocer la obertura al estilo de Rossini, es decir, en vez de material temático con muchos motivos, empleará melodías largas. Ya, en la *Octava sinfonía*, la *Inconclusa*, en la que avanzó en 1822 y la Novena, *Gran Sinfonía en do mayor*, compuesta en 1825, se aprecian dimensiones comparables a las de Beethoven. Es, cuando por primera vez, aparece, en la música sinfónica, el principio estético romántico que vincula a lo humano con la naturaleza.

Félix Mendelssohn siguen en parte la influencia de Beethoven, lo que es evidente puesto que la *Quinta Sinfonía*, *La Reforma*, compuesta en 1832 y la *Segunda*, *Lobgesang*, compuesta en 1840 presentan una coral en su último movimiento. Así mismo, la Tercera, *Escocesa*, compuesta en 1842 y la Cuarta, *Italiana*, en 1833, siguen el estilo de la *Pastoral*, claramente.

Robert Schumann, compuso cuatro sinfonías. Optó por vincular temáticamente los movimientos, lo que realiza tanto en su *Primera sinfonía Primavera*, compuesta en 1841 como en la sinfonía en re menor que, aunque compuso en el mismo año fue denominada *Cuarta*. En la *Tercera*, *Renana*, contempla cinco movimientos. Sus sinfonías, de cierta manera, reflejan las estéticas de humanismo y heroísmo que tienen las de Beethoven, aunque entre ellas hay una gran diferencia en cuanto al nivel.

Héctor Berlioz establece un momento importante con la *Sinfonía Fantástica*, por su carácter programático. Tuvo como antecedente el ciclo de las cuatro estaciones del compositor italiano Antonio Vivaldi y el oratorio para soprano, tenor, bajo, coro y orquesta titulado también, *Las Estaciones* que Haydn compuso entre 1799 y 1801 con texto de Gottfried van Switen, basado en el poema inglés de James Thomson. (Latham, 2008, p:543).

Es en 1830, que Berlioz compone la obra que lo immortaliza, la que hace acompañar de un texto en el cual está basada la música, recurriendo además a lo que se denomina *idée fix* o tema recurrente, que, en esta obra, responde a la imagen de la amada del protagonista. Más adelante, Berlioz compone *Harold en Italia*, su segunda sinfonía, considerada también programática, aunque solo se concentró en nombrar descriptivamente cada uno de los movimientos. Procedimiento que había hecho Beethoven en la *Pastoral*, la cual es considerada un peldaño dentro del desarrollo de la sinfonía programática. En *Harold ...*, Berlioz esboza los temas de la sinfonía inspirado en Napoleón y María, reina de Escocia. Aquí recurre de nuevo a la *idée fix*, pero con un tratamiento diferente al de la *Sinfonía Fantástica* en la que apeló a transformaciones temáticas. Esta segunda sinfonía, es prácticamente un concierto, por el tratamiento de solista que le otorga a la viola.

El compositor alemán Louis Spohr también aborda la sinfonía unida a programa. En la cuarta, compuesta en 1832, *Die Weihe der Töne*, evoca la creación y evolución del mundo.

La música programática, en el siglo XIX se manifiesta además mediante otro género de música orquestal, el Poema sinfónico creado por el compositor húngaro Franz Liszt, género que va a ser seguido por muchos compositores, y cuya diferencia con la sinfonía está determinada porque el poema consta de un solo movimiento y presenta una forma no pre establecida, lo que ofrece mucha más libertad. El primer poema sinfónico compuesto por el creador del género fue *Los Preludios*, que originalmente había sido titulado como *Los cuatro elementos*. No obstante, Liszt compone dos sinfonías, Fausto entre 1854 y 1857 y Dante entre 1855 y 1856. En Fausto, dedica cada uno de sus movimientos a un

personaje de la obra del escritor alemán, llegando a ser una de las más representativas de la música programática. En ella se evidencia la influencia de Beethoven, cuando tres años después de componerla, le agrega un cuarto movimiento con una coral para enfatizar la eternidad femenina defendida por Johan W. Goethe. En la citada obra, emplea una forma sonata en su primer movimiento. En el tercero se asevera su innovadora técnica de la transformación temática, pues este es esencialmente una metamorfosis del primero. Es relevante como dicha técnica llega a ser un recurso dramático en las obras de Liszt pues en Fausto, el personaje de Mefistófeles distorsiona los temas del protagonista como parte de la negación que dramáticamente debe sufrir<sup>21</sup>.

En *Dante*, que fue inspirada en la *Divina Comedia* del escritor italiano, Liszt re emplaza el contraste característico que tiene la tonalidad en el primer movimiento, por una novedosa contraposición modal, pues la tonalidad original de re menor, aunque muy cromática, la hace oponerse a re mayor. El desarrollo es sustituido por un episodio programático independiente, que recrea el amor entre los personajes de Francesca da Rímini y Paolo de la obra literaria.

Se encuentra en este compositor un verdadero exponente de la estética que caracterizó al romanticismo musical, un creador que refleja en su obra, lo que su personalidad apasionada y controvertida era capaz de forjar, lo que evidencian incluso los aportes que realiza al género de la sinfonía.

Brahms en 1870, recurre a un estilo convencional, al regresar a los cuatro movimientos y emplear en el tercero un carácter más bien melódico, diferente al scherzo implantado por Beethoven que era mucho más activo y dinámico. No obstante, se considera un continuador de la obra del músico de Bonn, incluso la *Primera sinfonía* de Brahms ha sido considerada como la *Décima* de Beethoven por la similitud de su estilo. Dejó un legado de cuatro sinfonías.

---

<sup>21</sup> Latham (2008) “Sinfonía

En la década de 1880, Bruckner compone sinfonías que tiene influencias de Wagner, en cuanto al tratamiento de la orquesta y al lenguaje armónico y de Beethoven, en los temas.

### 2.2.1-La Sinfonía dentro del movimiento nacionalista del siglo XIX

El Grupo de los Cinco<sup>22</sup>, constituyó la primera generación de compositores nacionalistas rusos. Rimsky Korsakov, Alexander Borodin y Mily Balakiriev fueron los que se dedicaron a la composición de sinfonías. Mijaíl Glinka, el precursor del grupo, incursionó en el género con su *Sinfonía sobre dos temas rusos* que estuvo componiendo entre los años de 1833 y 1834, pero solo consiguió llegar al primer movimiento, sin acabarlo. Esta era la primera vez que se intentaba introducir material folclórico ruso en una sinfonía. La misma no fue finalmente editada hasta el año 1948 por el compositor y musicólogo soviético Vissarion Chebaline, respetando el estilo compositivo de Glinka<sup>23</sup>. Antón Rubinstein, pianista y compositor ruso, defendía un estilo opuesto al del Grupo de los Cinco, al ser un músico con una sólida formación académica, diferente a los compositores nacionalistas, por tanto, sus sinfonías, sobre todo las primeras van a responder a un estilo más centro europeo, en las que se percibe la influencia de Mendelssohn. Sin embargo, en la *Sinfonía 5 en sol menor Opus. 107*, compuesta en 1880 ya las melodías son auténticamente rusas<sup>24</sup>.

Rimsky Korsakov<sup>25</sup> en su *Sinfonía N° 2 Antar*, compuesta en 1868, emplea un programa, pues la música está basada en un cuento árabe escrito por Osip Ivanovich Senkovsky, por lo que incorpora algunas canciones del norte de África. El tema de Antar, va a ser el leitmotiv con el que se dará vínculo a los cuatro movimientos. Borodin, en su *Sinfonía N° 1 en mi bemol* emplea un solo tema, desapareciendo el clásico contraste entre

---

<sup>22</sup> Serracanta 2016 “La sinfonía en Rusia, Grupo de los Cinco” (s/p)

<sup>23</sup> Serracanta 2016 “La sinfonía en Rusia, Mijaíl Glinka” (s/p)

<sup>24</sup> Serracanta 2016 “La sinfonía en Rusia, Antón Rubinstein” (s/p)

<sup>25</sup> Serracanta 2016 “La sinfonía en Rusia, Rimsky Korsakov” (s/p)

las dos ideas temáticas. El contraste lo va a demostrar en las variaciones que realiza a dicho tema principal. Su *Sinfonía N° 2* presenta melodías rusas, pero sobre todo de carácter oriental. Balakiriev, emplea similarmente en su *Sinfonía N° 1 en do mayor* temas populares rusos como *El tío Piotr* o *Hay un pequeño árbol en la colina*, este estilo lo mantiene en su *Sinfonía N° 2 en re menor* que compone entre los años de 1900 y 1908, basando el trío del scherzo, que titula *Alla casaca* en la canción folclórica *La nieve se funde*, acentuando así su carácter ruso.

Antón Dvorak, introduce melodías checas en el género de la sinfonía, siguiendo la estética nacionalista y como fue característico de todo este movimiento, manteniendo un estilo clásico en las mismas, siendo su orquestación lo más interesante. En su sinfonía *Desde Nuevo Mundo*, emplea la *idée fixe* como elemento para lograr la unidad de la obra. Compuso siete sinfonías<sup>26</sup>. Piotr Ilich Tchaikovsky compuso seis, siendo las tres últimas, de carácter programático: la *N° 3, Sueño de Invierno*, la *Cuarta*, compuesta entre 1877 y 1878 y la *Sexta, Patética* en 1893. Los franceses Camille Saint-Saëns, D'Indy y Frank continuaban durante esta década manteniendo las características del género, sin cambios significativos, aunque es de destacar, que, en la *Tercera Sinfonía con órgano*, que compuso en 1886, Saint-Saëns agrega este instrumento que tocaba de manera excelente. Esta sinfonía la dedicó el compositor a la memoria de Liszt. En total compuso cinco sinfonías<sup>27</sup>.

### 2.3-La sinfonía en los post-románticos.

El compositor Gustav Mahler, emplea el programa en sus sinfonías. La primera, cuya composición termina en 1888, está inspirada en la novela *Titán* del escritor J.P. Richter, de la que toma su nombre. La segunda está basada en las canciones de *Wunderhorn* y la tercera cuyo título, *La alegre sabiduría* es tomado del libro del mismo nombre del escritor alemán Nietzsche, está inspirada en la naturaleza. Esta última fue escrita para contralto, coro infantil, coro femenino y orquesta. En la segunda, tercera, cuarta, octava y una no numerada de título *El canto de la Tierra*, emplea la voz humana, influenciado por el

---

<sup>26</sup> Latham Alison, "Dvorak Antonín" en *Diccionario Enciclopédico de la Música* (pp 496-497)

<sup>27</sup> Serracanta 2016 "La sinfonía en Francia, segunda mitad del siglo XIX, Camile Saint Saëns", (s/p)

Beethoven de la novena. Con su criterio estético, de que componer una sinfonía era construir un mundo con todos los medios posibles, deja claro la heterogeneidad que emplea en el género. En sus sinfonías incorpora melodías populares, marchas y fanfarrias militares en un marco formal heredado de la escuela vienesa. Algunas de ellas tienen más larga duración que las compuestas anteriormente. El número tres tiene seis movimientos, con una duración de más de hora y media, solamente en el primer movimiento alcanza los treinta y cinco minutos. Emplea armonías disonantes y la orquestación resulta impresionante por los recursos en cuanto a la búsqueda de color en los diferentes instrumentos, algunos de uso poco usual, como la mandolina y el armonio, o la inclusión de dos sets de tímpani. Mahler marca el punto de partida de la música del siglo XX en el género sinfónico.

Richard Strauss, titula sinfonías a sus obras orquestales, sin embargo, deben ser consideradas poemas sinfónicos, debido a que presentan un solo movimiento. A pesar del empleo de una armonía novedosa se mantienen en el sistema tonal. Sin seguir los cambios que en este aspecto, había realizado Mahler que a su vez fueron consecuencia de las innovaciones hechas por Wagner<sup>28</sup> en sus dramas. En su *Sinfonía Doméstica*, Strauss emplea un solo movimiento que divide en cuatro secciones para retratar escenas de su vida personal y en la obra siguiente, *Eine Alpensinfonie*, compuesta entre 1914 y 1915, describe un día en Los Alpes desde antes del amanecer hasta el anochecer. Esta obra está escrita para una orquesta monumental e incluye efectos sonoros como cencerros y máquinas de viento que acentúan su carácter de programática.

La segunda generación de compositores rusos va a estar integrada por los alumnos de los que formaron el Grupo de los Cinco. De ellos, los que se dedicaron a componer sinfonías fueron Sergei Taneiev, Antón Arenski, Vasily Kalinnikov, Sergei Liapounov y Alexander Glazunov. Todos siguieron el estilo nacionalista de sus maestros, en cuanto a la utilización de temas populares del folclor ruso, eslavo o polaco, así como en cuanto al estilo tradicional en la sinfonía en lo que a estructura se refiere<sup>29</sup>. Mientras en la Europa

---

<sup>28</sup> Griffith, 2005, “Capítulo 16, Veladas románticas” (s/p)

<sup>29</sup> Serracanta 2016 “La sinfonía en Rusia,” (s/p)

occidental, se sucedían los cambios que implicaban la tonalidad, la orquestación, el color, como era el caso de Francia con el Impresionismo o Alemania con el Expresionismo, al mismo tiempo, estos compositores en Rusia se mantuvieron con una tendencia conservadora. Los discípulos de la segunda generación de la escuela rusa, también continuaron con este estilo, puesto que se había ido formando en los Conservatorios de Moscú y San Petersburgo fundados en las últimas décadas del siglo XIX. Uno de ellos, Alexander Scriabin, después de componer tres sinfonías numeradas, compone los poemas sinfónicos *Poema del Éxtasis*, *Prometeo* y *Poema del fuego*, en la década comprendida entre 1900 y 1910. Estos, podrían considerarse sinfonías programáticas en un movimiento<sup>30</sup>. Otro, fue Sergei Rachmaninov quien, más bien sigue la línea de Brahms, componiendo sinfonías sin programa con el predominio de los cánones formales clásicos y sonoridades melódicas más acordes al estilo romántico, estilo que también sigue el compositor británico Edward Elgar.

Aunque la primera de las sinfonías de Elgar, llega después de muchos años de estar componiendo, su *Sinfonía número 1 en La bemol opus 55*, compuesta entre los años de 1907 y 1908, se considera por muchos como la primera sinfonía de cierta categoría en Inglaterra<sup>31</sup>. Se conserva hasta hoy en el repertorio de las orquestas sinfónicas inglesas. El primer movimiento, empieza con una marcha, tema recurrente, así que emplea la *idée fixe*. Compone una segunda sinfonía entre 1909 y 1911, la que había sido inspirada en la ciudad de Venecia, por lo tanto, en los diferentes movimientos se reflejan lugares de la ciudad como la Catedral de San Marcos y su calma interior, en el tempo lento, o la efervescencia multitudinaria que vive siempre su plaza y que recreó en el Rondó. En la partitura aparecen algunas líneas del poema *Invocation* del poeta británico Percy Shilley. Aquellas primeras ideas musicales sobre la sinfonía, fueron escritas en 1903, al culminarla en 1911, el Rey Eduardo VII había fallecido por lo que el compositor se la

---

<sup>30</sup> Morgan, 1991, “Rusia, Skriabin”, p:73

<sup>31</sup> Morgan 1991 “Fuera del continente” p: 148

dedica y para eso modificó el segundo y tercer movimiento reflejando el dolor por la muerte del soberano. Su tercera sinfonía quedó inconclusa debido a su fallecimiento<sup>32</sup>.

## **2.4-La sinfonía en el siglo XX.**

Jean Sibelius, importante cultivador de este género. Su *Sinfonía Kullervo* para solista, coro y orquesta es compuesta en 1892, inspirada en el *Kalevala*, una colección de cantos legendarios de origen popular que expresan la épica nacional finlandesa. Esta obra es intermedia entre una sinfonía y un poema sinfónico a pesar de que presenta cinco movimientos, por ese motivo no está entre las sinfonías numeradas. Sus dos primeras sinfonías compuestas en 1898 y 1901 respectivamente, presentan el mismo estilo romántico de los compositores que se mencionan al final del párrafo anterior, pero a partir de la tercera, se observa una tendencia a las técnicas neoclasicistas. El compositor presenta además un estilo propio, dado a través del trabajo temático que aplica a sus siete sinfonías consistente en transformar las células motívicas originales, progresivamente de manera tal que en este proceso se van entrelazando unas con otras. El contraste que habitualmente presentan los temas secundarios en las sinfonías tradicionales, no tiene esta función en las suyas, puesto que estos, más bien aparecen como sutiles variaciones de lo presentado anteriormente. Para Sibelius, lo más interesante en una sinfonía era su profunda lógica que originaba la conexión interna entre sus diferentes motivos y su severidad de estilo. No acostumbraba a emplear las formas tradicionales en los movimientos, sobre todo en el segundo o el tercero, sino que los mismos van a tener cierta independencia que a la vez da unidad a la obra. Su séptima sinfonía compuesta en 1924, presenta un solo movimiento y está muy bien lograda. En las obras del compositor, se siente una representación de los paisajes y entornos fineses, lo que logra más que todo por el modelo de la orquestación que es más bien sombrío y apagado<sup>33</sup>.

En esta misma época, el compositor danés Carl Nielsen, tiende a trabajar con conceptos acordes a su momento, en cuanto al tratamiento de la tonalidad, emplea varios centros tonales, prevaleciendo uno de ellos, dentro de un movimiento. En lo conceptual, también

---

<sup>32</sup> Serracanta, 2016, “La Sinfonía en el siglo XX, Elgar” s/p

<sup>33</sup> Serracanta, 2016, “La sinfonía en Finlandia. Sibelius” s/p



abordó el programa como es el caso de su cuarta sinfonía *La Inextinguible*, compuesta entre los años de 1914 y 1916.

En la música del siglo XX creada entre los años 1905 a 1925, el concepto de tonalidad deja de tener la vigencia que había tenido en los siglos anteriores. En algunos casos puede existir un centro tonal, pero las relaciones funcionales, ya no proceden. La triada no va a ser el eje tonal, sino que los intervalos son los que tendrán un papel protagónico, por lo que los mismos, por ejemplo, las segundas, las cuartas, incluso aumentadas, y las séptimas van a regir como ejes. Este rasgo es uno de los pasos progresivos hacia el atonalismo<sup>34</sup>.

En cuanto al metro ritmo, los compositores empiezan a emplear figuraciones que se reiteran como unidades funcionales, las que condicionan a veces la forma de la obra. Son acostumbrados ostinatos rítmicos, muy relacionados con células de géneros tradicionales, recurso característico de la tendencia folclorista y, que constituye un elemento determinante en la conducción de la obra. Otras veces, llegan a aparecer series rítmicas que son aumentadas o disminuidas formando igualmente una unidad cuya variación va conformando una sección. Hubo una tendencia a emplear como solistas a los instrumentos de percusión, o sencillamente a otorgarles relevancia como sección, en disímiles combinaciones con otros, característica que se observa sobre todo en la música creada entre los años de 1945 a 1960, evidenciando la marcada importancia del ritmo dentro del contexto orquestal, pero con otro concepto muy diferente al que se adopta en la música tonal.

El color orquestal es uno de los elementos que más se transforman en las sinfonías del siglo XX. Se explotan muchísimo más las posibilidades tímbricas de los instrumentos, a través de solos, concediéndoles por primera vez un liderazgo sobre la masa orquestal, como a la viola, el trombón, el contrabajo, los teclados de percusión. La instrumentación se transforma al emplearse pequeños grupos instrumentales como franjas sonoras que independizan cada una de las líneas de la orquesta, cambiando radicalmente el color orquestal<sup>35</sup>, cual si fueran personajes dentro de una obra literaria y creando una trama

---

<sup>34</sup> Morgan 1991, p:24

<sup>35</sup> Griffith 2005, “Capítulo 17, Anochecer y amanecer” s/p

dramática al combinar estas participaciones con los tutti, que se emplean en función de dicho drama para enfatizar un momento preponderante o lograr un efecto de impacto. A partir de Debussy, los compositores se convierten en verdaderos artífices de la instrumentación. El color, que en el Impresionismo resalta como elemento fundamental en la obra musical, sigue siendo un componente a tener en cuenta dentro del conjunto sonoro<sup>36</sup>. Schönberg quien compuso dos sinfonías de cámara; la primera en 1906, emplea solo quince instrumentos, ambas sinfonías presentan un solo movimiento.

La forma va a constituir un medio expresivo que demuestra su dinamismo en este período pues deja de ser un patrón para convertirse en una experimentación. Si bien, muchas obras van a ser llamadas sinfonías, sonatas, cuartetos, conciertos, la tendencia no es de transformar sino de romper con las estructuras que tradicionalmente caracterizaron estos géneros, como fue el caso de Strauss y Scriabin mencionados anteriormente.

Al analizar cada una de estas obras del siglo XX, no vamos generalmente a encontrar las secciones definidas, quizás se omitan algunas de ellas, puede ser la re exposición en la forma sonata, o incluso el desarrollo. Pueden ser apreciadas introducciones protagónicas, con temas interesantes o también podemos ver que se prescinde del tema, y que sencillamente habrá pasajes que los sustituyan. La única sinfonía compuesta por Webern entre 1927 y 1928 tiene dos movimientos. En la misma emplea la técnica del serialismo y un estilo tan propio que no responde a la estructura clásica de una sinfonía.

Influye además el hecho de que muchas veces, aunque no estemos hablando de un dodecafonismo o un atonalismo, las obras no presentan una cadencia al concluir una sección, por lo que la misma se difumina sin la conclusión habitual de la música tradicional, encontrándose tratamientos muy novedosos al respecto, como puede ser el “resolver”, en un intervalo o acorde disonante, cuyo reposo esperado nunca llega. Con frecuencia se aprecia que las estructuras no están delimitadas y en cambio, una vaguedad formal nos hace sentir que se pierde el rumbo acostumbrado.

---

<sup>36</sup> Griffith 2005, “Capítulo 17, Anochecer y amanecer” s/p

De los compositores franceses del Grupo de los seis, sólo dos, Arthur Honegger y Darius Milhaud, abordaron la sinfonía, el primero con mucho mayor desempeño. Es notable su segunda sinfonía para cuerdas y trompeta solista escrita entre 1940 y 1941. Milhaud compuso seis sinfonías de cámara entre los años de 1918 a 1923 y doce sinfonías más entre 1939 y 1962.

Igor Stravinski<sup>37</sup>, el compositor ruso, compone sus cuatro sinfonías mientras se encontraba exiliado en París, La *Sinfonía para instrumentos de viento* de 1920, en la que emplea el nombre de sinfonía en el sentido en que fue usado en los orígenes del término, o sea, como música para conjunto, esta obra no sigue ninguno de los cánones del género tradicional pues emplea un material musical estableciendo bloques. Su *Sinfonía de los Salmos*, compuesta en 1930 es una cantata en tres movimientos, escrita para coro y orquesta (sin violines ni violas) con el texto de los salmos 38, 39 y 150 en latín. La misma fue revisada en 1948. El tratamiento del tematismo se corresponde con el concepto que, sobre el mismo, se había empleado tradicionalmente. Su *sinfonía en Do*, terminada en 1940 presenta las características musicales de las que fueron compuestas en el siglo XVIII en cuanto a la armonía, textura y tratamiento del material temático. Algo similar sucede con la sinfonía Clásica de Serguei Prokofiev compuesta entre 1916 y 1917. La cuarta de Stravinski llamada *Sinfonía en tres movimientos*, compuesta entre los años de 1942 y 1945 en la que emplea los recursos neoclásicos<sup>38</sup> que ya venía exponiendo en sus obras, no va a llenar las expectativas que se esperaban, de acuerdo a lo que había realizado en las anteriores.

---

<sup>37</sup> <sup>37</sup> Griffith, 2005, “Capítulo 19, Adelante, atrás y de lado” s/p

### 2.4.1-La sinfonía en Norteamérica.

En esta época aproximadamente, encontramos compositores norteamericanos que cultivaron el género sinfónico, como Charles Ives quien compuso cuatro durante los años de 1907 a 1925. Le siguió Aaron Copland, quien había sido alumno de la eminente pedagoga Nadia Boulanger, de la que tomó el conocimiento sobre el estilo neoclásico. Ella, quien era admiradora de Stravinski, incorporó en su didáctica las características de esta música por afinidad con el compositor ruso<sup>39</sup>. Roy Harris y su alumno William Schumann fueron compositores que además de otros géneros asumieron la sinfonía, siendo las terceras, las más exitosas, que fueron escritas en 1937 y 1941 respectivamente. También Leonard Bernstein quien compuso tres, todas programáticas, que incluyeron temas relacionados con su origen judío<sup>40</sup> y quien tuvo influencia de la tendencia neoclásica. Samuel Barber, quien no tuvo en las sinfonías el éxito de sus conciertos o Howard Hanson cuya segunda sinfonía fue mucho más interesante musicalmente, sin embargo, tampoco llegó a ser algo trascendente.

En otros países europeos, algunos compositores dedican sus obras al género de la sinfonía, como es el caso de Karol Szymanowsky, el primer compositor polaco que incursiona en este género<sup>41</sup>. La primera, compuesta en 1907 va a tener gran influencia de Wagner y también de Strauss pues el compositor había pasado algunos años en Berlín y Leipzig, absorbiendo toda esta influencia. Y la segunda es compuesta en 1910 y comenzada a revisar en 1934, cosa que no pudo culminar por su fallecimiento. Su tercera sinfonía *Canción de la noche* está escrita para tenor coro y orquesta. Tiene carácter de programática pues está basada en un texto perteneciente a la segunda colección de poemas de Jalal ad-Din ar Rumi, famoso poeta persa del siglo XIII. En ella se describe el misticismo de la noche, respondiendo a la corriente estética, de considerar a la noche como a la muerte y trata de cómo, a través de ella se logra el conocimiento de Dios. Esta sinfonía, en un solo movimiento, tiene cierta influencia de Debussy, con elementos de la

---

<sup>39</sup> Serracanta 2016, “La Sinfonía en los Estados Unidos” s/p

<sup>40</sup> Chisholm y Gottlieb (s/f), en Marrero 2015 p:12

<sup>41</sup> Serracanta 2016, “La Sinfonía en el siglo XX, Szymanowski” s/p

música oriental. Su cuarta sinfonía, titulada *Sinfonía Concertante para piano y orquesta* fue terminada en el año de 1932. Presenta tres movimientos y responde más a un concierto para piano que a una sinfonía en sí misma, aunque otros instrumentos también toman parte como solistas. En el último movimiento Szimanowsky emplea danzas del folclor polaco como el oberek y la mazurca, tendencia del compositor en esta última etapa de su creación, aunque también puede apreciarse cierta influencia de Stravinski en el tratamiento del piano. Este compositor llega a ser la principal figura musical de Polonia en la primera mitad del siglo XX demostrando un estilo propio independientemente de las influencias que innegablemente se apreciaron en su música.

#### **2.4.2-El realismo socialista<sup>42</sup>.**

En Rusia, a partir de la década del 30, se establece el sinfonismo soviético como una estética importante para responder a la ideología de ese momento en el país. Compositores como Nikolay Miaskovsky, Dimitri Shostakovich y el mismo Prokofiev, componen sinfonías bajo esta máxima. La estética del arte socialista indicaba que la cultura debía reflejar la realidad social y que toda obra de arte debe llevar un mensaje ideológico para el pueblo. Es por eso, bajo esta orientación que se le dio a la música en aquellos momentos, el programa en las sinfonías tendrá mucha importancia. El resultado fue, entre otras obras, las segunda, tercera y quinta sinfonías de Dimitri Shostakovich, tituladas, *Octubre*, *Primero de Mayo* y *Leningrado* respectivamente. Compuestas las dos primeras durante la década del 30, y la última en 1941, con posterioridad a la segunda guerra mundial presenta como tema, el protagonismo de los soldados del ejército soviético en la derrota del nazismo. La segunda y tercera, culminan con una coral con textos de poetas soviéticos. Otros de los ejemplos de sinfonías pertenecientes a este período, lo constituyen las *Sinfonías de guerra* de Nikolai Miaskovsky, número 22 y 23 compuestas en 1941 y la quinta de Prokofiev, compuesta en 1945.

---

<sup>42</sup> Griffith 2005, “Capítulo 20, Las necesidades del pueblo” s/p

### 2.4.3-La Sinfonía en Inglaterra en este siglo.

Vaughan Williams<sup>43</sup>, es uno de los compositores ingleses que aborda el género, además de Elgar. (ver epígrafe 2.3- La sinfonía en los post románticos, página 59, último párrafo, de este trabajo). Incursionó en la música de programa. Su primera sinfonía fue concluida en 1909, se titula *A sea symphony* fue escrita para soprano, barítono, coro y orquesta. Los primeros movimientos se basan en los poemas de *Leaves of Grass* del poeta británico Walt Whitman y el movimiento final, en el poema del mismo autor, *Passage to India*. El estilo que emplea en la misma, es muy parecido al de Mendelssohn. Su segunda sinfonía, titulada *A London Symphony* fue terminada en el año de 1914. Esta obra tiene como programa a la ciudad y su descripción, deteniéndose en diferentes lugares muy referenciales y por supuesto en la que se sienten las campanadas del Big Ben en varias ocasiones, presentando influencia de su coterráneo Elgar quien basó una de sus sinfonías en la ciudad de Venecia. Su tercera sinfonía, *A Pastoral Symphony* tiene un estilo impresionista, pero con melodías que reflejan la cultura inglesa.

En su sexta sinfonía en mi menor, el autor cambia totalmente su estilo empleando la técnica de la politonalidad con células rítmicas complejas que contienen elementos de jazz. La séptima, *Sinfonía Antártica* tiene la música que fue escrita por el compositor para el filme *Scott of the Antarctic*. Fue culminada en 1953, está escrita para soprano, coro femenino y orquesta. Antes del primer movimiento aparece un texto del drama lírico *Prometeo Liberado* escrito por el poeta inglés Percy Shilley. Durante la obra los temas representan diferentes elementos, ventisca, nieve, hielo, tormentas, así como la fatalidad y desesperación, pues recrea la expedición llevada a cabo por el capitán Robert Falcon Scott en el año 1911. Antes del segundo movimiento aparece parte del texto del salmo 104, y previo al tercero, las palabras que aparecen son tomadas del *Hymn before sunrise in Vale of Chamouni* del poeta, crítico y filósofo Samuel Taylor Coleridge. Antes del cuarto, aparece una cita del poema *The Sun Rising* de John Donne. Y en el último

---

<sup>43</sup> Serracanta 2016, “La sinfonía en el siglo XX. Vaughan Williams “s/p

movimiento, el texto es tomado del diario del capitán Scott en su viaje a la Antártida donde perdió la vida.

La *Octava Sinfonía en re menor*, terminada en 1955, tiene como cambio formal, el hecho de que el primer movimiento cuyo título es *Fantazia, variazioni senza tema* el autor lo describe como siete variaciones en busca de un tema, quizás porque escribió las variaciones antes del tema. El cuarto movimiento, (final) es una Toccata en forma de rondó. La *Novena Sinfonía en mi menor* de Williams, ha sido definida como obra programática pues los temas y muchos pasajes musicales concuerdan directamente con la trama de la novela *Tess of the Urbervilles* del escritor Thomas Hardy, sus personajes y pasajes.

William Walton compuso dos sinfonías, la primera de ellas, fue una obra muy lograda desde el punto de vista orquestal, es una de las sinfonías más importantes de la música inglesa. Granville Bantock compuso sinfonías programáticas y Arnold Bax produjo siete sinfonías entre 1913 y 1939, con estilo romántico. Toda esta generación de compositores le dio renombre a Inglaterra en el terreno de la música de concierto además de otros que se dedicaron a diferentes géneros, pues el país no había tenido hasta este momento un desempeño destacado a nivel internacional.

#### **2.4.4-En Europa central.**

Otro de los compositores a los que es necesario referir por su presencia en la historia de la sinfonía es al checo Bohuslav Martinú, quien compuso seis entre los años de 1942 y 1953, y antes de estas, produjo otras obras que se acercaron al género como la *Sinfonía Concertante para dos orquestas* en 1932, la *Sinfonietta Giocosa para piano y orquesta de cámara* en 1940, compuesta para un pequeño formato, cuyas características la asemejan a un concierto grosso, dado que alternan el piano y el tutti, pero que presenta un estilo neoclásico, empleando el contrapunto en el desarrollo del primer movimiento. No presenta ningún tempo lento y se denota cierto carácter de la música checa, pero realmente estas dos obras no cumplen estrictamente con la forma del género.

Dentro de su obra también se encuentran la *Sinfonía Concertante para violín, violoncello, oboe, fagot, orquesta y piano* escrita en 1949 y la *Sinfonietta La Jolla para piano y orquesta de cámara* en 1950. Con posterioridad a 1953 compone *Frescos de Piero della Francesca para gran orquesta*, específicamente en 1955, *Las Paraboles para gran orquesta*, en 1957 y *Las Estampes para Orquesta*, en el año de 1958, que, aunque no llevan el nombre, son sinfonías. En la obra del compositor se emplea regularmente las melodías checas o moldavas, por lo que recuerda al estilo de Dvorak, pero lógicamente con las técnicas del siglo XX. En las dos últimas obras sinfónicas se observa influencia del impresionismo, en cambio en la *Sinfónica Concertante* y la *Sinfonietta*, al ser homenaje al compositor austriaco J. Haydn, emplea un lenguaje neoclásico.

Paul Hindemith, compositor alemán, que emigra en la época del nazismo primero a Turquía y después hacia Estados Unidos compone la sinfonía *Mathias der Maler* en 1934, la *Sinfonía en Mi desafinado* en 1940, la *Sinfonía Serena* en 1945 y la *Sinfonía en Re para banda*. Fue uno de los innovadores en el modernismo musical de la primera mitad del siglo XX, además de desempeñar una labor educativa muy importante y un compromiso musical muy activo.

#### **2.4.5-Segunda mitad del siglo XX: Vanguardismo y Experimentalismo en las sinfonías.**

El experimentalismo llega en la segunda mitad del siglo XX, con las *Symphonie pour un homme seul* de Pierre Schaeffer compuesta en 1950, en que se emplea la música concreta, aunque no responde realmente a las características del género y con *Turangagila-symphonie* del compositor francés Olivier Messiaen, compuesta entre 1946 y 1948 obra en diez movimientos, en la que se incluyen las ondas Martenot, a la extensa orquesta.

La tradición sinfónica en la URSS salió de los cánones del sinfonismo soviético debido a la obra de compositores como el polaco (considerado soviético por desarrollar toda su trayectoria musical en la URSS) Mieczyslaw Winberg, cuyas obras fueron compuestas durante la época en que imperaba el sinfonismo soviético, pero a pesar de eso, evitó estrenarlas hasta muchos años después, precisamente, debido a que no se correspondían



con la línea trazada por la política cultural de la revolución y sabía que no iban a ser aceptadas.

Otro representante de este momento es Rodión Schedrin, cuya segunda sinfonía, *Preludios para Orquesta*, terminada en 1964, presenta al principio, una estrofa de un poema de Guennady Rozhdestvensky y está escrita en cinco movimientos entre los cuales se dividen veinte y cinco preludios. A partir del segundo, todos están enlazados unos con otros sin pausa entre ellos. La obra está dedicada a las víctimas de la guerra y emplea atonalismo, aunque combinado con música tonal.

En otras de sus obras posteriores llega a combinar elementos de jazz, de pop con dodecafonismo, música aleatoria y polifonías. Este estilo de emplear música popular urbana, como el jazz y el pop fue también una tendencia que empezó a hacerse habitual en música de concierto como sinfonías y otros géneros sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. El mismo compositor se auto clasificó como post vanguardista, argumentando que no solo podría emplear técnicas de la vanguardia musical sino todas las que creyera oportunas según la obra. Ha sido uno de los compositores más eclécticos de la historia de la música universal, adaptándose a los encargos hechos para sus obras y regresando a uno u otro estilo según le pareciera.

Boris Tshchenko, continuó empleando música programática como su *Sinfonía Francesa*, en tres movimientos, basada en la obra de Anatole France, *Cranquebille*, compuesta en 1958 durante sus años de estudio, o, la *Sinfonía número 2, opus 28, Marina*, basada en un ciclo de cuatro poemas que escribió Marina Tsvetaeva, al que el compositor agregó uno más, escrito por la misma autora, poemas que están dedicados a una zarina rusa, que reinó durante los tiempos turbios en la Rusia de 1600, también de nombre Marina.

Igualmente, Shostakovich volvió a la sinfonía programática con la 11, titulada *El año de 1905*, compuesta en 1957, la *Sinfonía N°12 El año de 1917*, compuesta en 1961 y *Baby Yar*, compuesta en 1969. Este compositor es uno de los referentes más importantes dentro del sinfonismo mundial. Su vasta obra dentro del género, ha influenciado a compositores

posteriores tanto por sus técnicas compositivas como por sus conceptos musicales puestos en prácticas.

El concepto de ir eliminando la brecha que ha existido entre la música seria y la música de entretenimiento es también considerado como una de las características del posmodernismo como estética musical aplicada por muchos de los compositores de la segunda mitad del siglo XX<sup>44</sup>.

El compositor inglés Michael Tippett, compuso cuatro sinfonías entre los años de 1945 y 1977, además de otros géneros. Sinfonías que siguen los principios del clasicismo, aunque empleando con frecuencia técnicas contrapuntísticas, y sin dejar de acceder a recursos de la época como la politonalidad. También incursionó con algunas ideas procedentes del jazz como ocurre en la tercera, cuyo cuarto movimiento indica: *slow blues, andante, fast blues, allegro*, para, aprovechando el estilo triste del blues, expresar todo el desasosiego y la depresión que dejó la segunda guerra mundial y que reflejaron tantos compositores que la vivieron. En esta, el compositor emplea una soprano y según el mismo compositor la obra tiene como base una nueva versión de la Oda a la Alegría de Schiller, que Beethoven utilizó en su novena. Pero, argumentaba Tippett que la idea romántica de Schiller no se había podido cumplir, como mostró la historia debido a la guerra, por lo tanto, ésta, a diferencia de la del compositor alemán, no tiene como mensaje el optimismo y la esperanza sino el reflejo de la frustración y ansiedad por la situación mundial.

Su cuarta sinfonía presenta un solo movimiento con siete secciones que se interpretan sin interrupción. Tiene cierta similitud con los poemas sinfónicos de Strauss, sobre todo su *Sinfonía Alpina* pues presenta una narración continua que nos lleva desde el nacimiento a la muerte. Emplea muchas disonancias, así como un estilo polifónico y complejidades rítmicas.

---

<sup>44</sup> Vilar y Simental, 2007-2008 “La Obra de Alfred Schnittke y la problemática en torno al posmodernismo en la música rusa”.

En 1960, el compositor austriaco Gerhard Winberger, compone su tercera sinfonía, titulada *Collages*, en 1960, en la que incorpora instrumentos electrónicos a la orquesta, incluso compone un *Concierto para sintetizador y orquesta*.

Witold Lutoslawski, compositor polaco, emplea en su primera sinfonía un estilo que él mismo describe como neoclásico. Ésta, la comenzó a componer en 1941 y culminó en 1947. La segunda, compuesta entre 1965 y 1967, presenta solo dos movimientos, los que llamó *Hésitant* y *Direct*, respectivamente, el primero es una exposición sin una forma específica y el segundo viene siendo un desarrollo.

En cuanto a técnicas, emplea series atonales combinadas con fragmentos tonales. Su *Tercera sinfonía*, compuesta en 1983 está escrita en un solo movimiento que, de cierta manera sigue el esquema de la anterior en el sentido de que tiene dos secciones. Esta manera de mostrar sus sinfonías va a constituir un estilo de Lutoslawski puesto que la *Cuarta* también lo presentará. La primera sección de la tercera sinfonía va a funcionar como una introducción o presentación. La segunda sección, en la que emplea forma sonata, tiene un tema principal, que contiene un motivo formado por cuatro sonidos mi, que constituyen una idea fija, pues se presentan desde la primera sección y se reiteran constantemente en la obra.

Se ha asociado esta sinfonía con la situación política que vivía su país durante esta época, situación polémica que trajo cambios no solo a Polonia sino como consecuencia, a todo el mundo socialista del continente europeo. Este hecho, unido a que el compositor puso en manos de trabajadores en huelga, la grabación del estreno para que pudiera ser escuchada, le valió el ser reconocido en el mundo de la música universalmente. Como se especificó anteriormente, la cuarta sinfonía que es concluida en el año de 1992, presenta dos movimientos consecutivos. Nuevamente el compositor emplea el atonalismo y es magistralmente orquestada dando como resultado que el trabajo sea de gran admiración.

Luciano Berio compositor italiano, demuestra el vanguardismo aplicado al género, a través de su obra *Sinfonía*, compuesta entre 1968 y 1969, por encargo de Leonard Bernstein y que escribió para ocho voces y orquesta, las que emplea unas veces cantando otras hablando. La misma es como un ensayo de la evolución del lenguaje. Comienza con

sonidos que parecen provenir de una selva, incorpora citas de obras imperecederas de la historia musical como el scherzo de la *Segunda sinfonía* de Mahler, *La Consagración de la primavera* de Stravinski y otras de Debussy, Strauss, Boulez y Stockhausen. Presenta además una elegía al líder norteamericano Martin Luther King que en esa época protagonizaba episodios históricos por la defensa de los derechos raciales, hechos que tuvieron una connotación mundial, y que queda como testimonio de la actualidad social de la época.

Posteriormente otros compositores siguieron el ejemplo de Berio, fue el caso de Alfred Schnittke quien entre 1969 y 1972, compone su *Primera sinfonía* con un estilo que él llamó mezcla poliestilística, que no es más que una heterogeneidad de estilos, los cuales terminan dialogando entre sí y que puede ser considerada como posmodernista, aunque tiene una fuerte raíz en Shostakovich. Incluyó música del momento, es decir de jazz y de otras corrientes incluso, clásicas “...un devenir...que también resulta tan impredecible como la naturaleza, y tan universal que podía ser asimilable por todo público...”. (Vilar y Simental, 2007-2008)

Shostakovich, en su *Decimoquinta sinfonía* compuesta en 1972, incorporó citas de Wagner y Rossini y el compositor estadounidense George Rochberg en 1972 incorpora en su *Tercer Cuarteto* una recuperación de los de Mahler y el último de Beethoven. Además, el compositor alemán Manfred Trojahn quien regresa al romanticismo en su *Primera Sinfonía* compuesta entre 1973 y 1974.

Volviendo al compositor ruso, Schnittke, su *Segunda Sinfonía* compuesta en 1979 es una misa sin palabras, así como la cuarta, compuesta en 1984, es una fusión de cantos ortodoxos, católicos y judíos, por tanto, ambas tienen un carácter religioso. La *tercera sinfonía*, de *Gòrecki*, *Sinfonía de Canciones tristes*, “... (Comisionada y estrenada en 1981 por la Orquesta Gewandhaus de Leipzig), en donde un destacamento de anárquicas guitarras rockeras ataca con distorsión amplificada una selección de clásicos Alemanes - un tributo a los intérpretes de Leipzig y a su distinguida tradición...” (Vilar y Simental, obra citada). La obra escrita para soprano solista y orquesta, presenta un texto que incluye

una frase hallada en una prisión de la Gestapo, trata sobre muertes trágicas de niños y la búsqueda de la paz a través de la virgen María.

De la misma nacionalidad, Galina Ustvólskaia, trabaja en esta línea como puede verse en su *Quinta Sinfonía* titulada *Amén* escrita para narrador masculino, conjunto instrumental que incluye violín, oboe, trompeta, tuba y un cubo de madera que se toca con un martillo. El también ruso Valentín Silvestrov, en su *Quinta sinfonía* compuesta entre los años 1980 y 1982, ofrece una expresión nostálgica y tranquila en la que se aprecian influencias de Bruckner, Tchaikovsky y Mahler.

Krzysztof Penderecki, ha compuesto 8 sinfonías. *La Sinfonía N° 1*, en 1973, presenta cuatro partes sin interrupción. Obra experimental en la que el compositor continúa la búsqueda de nuevas sonoridades que había comenzado desde sus primeras obras. Como efectos novedosos, explota las posibilidades no frecuentes de los instrumentos, tal es el caso del sonido de una serpiente cascabel, que interpretan, instrumentos de percusión. En esta obra, , emplea el atonalismo aunque desde el punto de vista formal, mantiene en sus cuatro partes a manera de movimientos, el tratamiento clásico: segundo movimiento lento, tercero constituye el scherzo, y cuarto el del apogeo final en el que hace uso de un motivo reiterando sonidos la.

La *Sinfonía N° 2*, titulada *Sinfonía de Navidad*, terminada en 1980, presenta un solo movimiento en el que se aprecia la forma tripartita de un allegro de sonata, con una exposición donde se muestran toda una serie de motivos, un desarrollo libre en forma de fantasía y una re exposición además de un complemento melódico a manera de coda. En la misma incluye dos compases de la canción navideña *Noche de Paz*. Se infiere cierta influencia de Bruckner pues emplea, una sonoridad y un estilo más conservador.

Para componer la *Sinfonía N° 3*, Penderecki demora siete años. Ésta constará de cinco movimientos, el cuarto es una Pasacaglia y el quinto es el scherzo. Su lenguaje sonoro en, esta obra es moderno, pero no innovador. Para la *Sinfonía N° 5, Coreana*, además de la gran orquesta el compositor agrega, cuatro trompetas en la sala y un corno francés y percusión fuera del escenario.

En la *Sinfonía N°7*, titulada *Las siete puertas de Jerusalén*, que compone en el año de 1997, antes de terminar la N° 6, emplea seis voces solistas entre ellas un narrador y tres coros mixtos además de una gran orquesta dividida en dos grupos, en el principal sitúa a doce percusionistas, el otro grupo de músicos, lo sitúa en una galería sobre la sala. Los textos están en latín y pertenecen al *Antiguo Testamento*. Dentro de las innovaciones de Penderecki en esta obra, además, se encuentra el hecho de que consta de siete movimientos como las siete puertas. El tema principal de los movimientos segundo y cuarto comprende siete notas diferentes y la obra termina con siete potentes acordes. La *Sinfonía N° 8, Lieder der Vergänglichkeit (Canción de la Vanidad)*, fue compuesta durante los años de 2004 y 2005, escrita también para voces solistas y coros y orquesta. Es igual que la séptima, una obra programática pues está basada en textos de poetas alemanes.

## **2.5- La sinfonía en el siglo XXI.**

Maxwell Davies, compositor inglés, en 2001 regresa al empleo del programa con la *Sinfonía Antártica* después de componer una serie de siete sinfonías numeradas, siendo la Antártica, la número ocho, en las que empleaba técnicas seriales, (1962, *Sinfonía para orquesta de cámara*) pero combinando con métodos de composición medievales y renacentistas. La primera fue concluida en 1976, además de una *Sinfonía Concertante* que compuso en 1982. La segunda y tercera, sobre todo, presentan influencias de Mahler y Sibelius.

Este compositor cuya obra abarca los últimos cuarenta años del siglo XX y los once primeros del siglo XXI, fue poliestilista, hecho que si bien no está demostrado en sus sinfonías, sí en cambio en otros géneros que compuso, como su ópera *Resurrección*, culminada en 1987, en la que incluye piezas de banda de rock o al emplear lo que ha sido llamado como Cuadros Mágicos, al usar numerológicamente el nueve, asociado a la luna, para permutar las notas de una melodía de canto llano y regular la duración de las mismas. Fue además uno de los primeros compositores en abrir una página web para descargar música, la que llamó *Max Opus*.

El compositor norteamericano Philip Glass es considerado minimalista. Incursiona como Daves en la integración de lo popular con el género sinfonía, como se aprecia en su *Low Symphony* compuesta en 1992 o su *Heroes Symphony* compuesta en 1996 basadas en música de David Bowie y Brian Eno.

## **2.6-La Sinfonía en Latinoamérica.**

En la segunda mitad del siglo XIX, Ricardo Castro es el primer compositor notable de sinfonías en México. Compuso dos, una *Sinfonía N° 1, Sagrada*, en 1883 y la N°2 diez años después. Ambas seguían el estilo europeo. En Chile, el compositor italiano Fabio de Petris, compone la primera sinfonía, se supone que entre 1879 y 1880 puesto que se estrenó en mayo de este último año. Su nombre *Sinfonía de la toma del Huáscar* fue un tomado, de un buque de guerra que pertenecía a la marina de Perú y que participó en la Guerra del Salitre que libraron Chile y Perú y que fue capturado por Chile en octubre de 1879.

En el siglo XX en México varios compositores incursionaron en el género, tal fue el caso de Julián Carrillo quien compuso tres sinfonías, las dos primeras en un estilo tradicional, la N° 2, *en Do mayor, opus 7*, en 1905. Después, compone *Primera, Segunda y Tercera Sinfonía Colombia* las que estaban basadas en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, la última en el año 1931. Con posterioridad, compuso la *Sinfonía N° 3 en cuartos de tono (Atonal)* en 1945.

El compositor Candelario Huizar, compuso cinco sinfonías, de ellas la N° 2, *Oxpanixtli*, en 1936, que toma el nombre de la cultura náhuatl, azteca. Es un homenaje que se rinde a Xochiquetzal, diosa de las flores, de la fertilidad, de la belleza y el amor. La *Sinfonía N° 3*, fue dedicada al compositor y director de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, Carlos Chávez y fue compuesta en 1938.

La N° 4, *Cora*, fue compuesta en 1942, toma su nombre de una tribu de indios, originarios de la Sierra Madre, en el occidente de México. En la misma, Huizar, emplea instrumentos de percusión indígena que agrega a los de la orquesta sinfónica y recurre a melodías y ritmos originarios de esta etnia. Ésta técnica había empezado a emplearse en

el continente en otros géneros, como lo hizo el compositor cubano Amadeo Roldán en la década del 30, en las *Rítmicas 1 y 2*, obras en las que incluye instrumentos de percusión cubanos, tales como bongoes, clave, maracas, güiro además de otros de percusión sinfónica.

Carlos Chávez es sin dudas uno de los más importantes compositores mexicanos. Compuso seis sinfonías y comenzó una séptima que no acabó. Además de una anterior que se estrenó como sinfonía de baile, titulada *Caballos de Vapor*, la misma que entre los años de 1926 y 1932 sufrió varias transformaciones. La sinfonía N<sup>º</sup> 1, *Sinfonía de Antígona*, presenta un solo movimiento, y está escrita para instrumentos de viento, dos arpas y percusión. Está basada en los antiguos modos griegos. También compuso otra en 1934 que no cuenta entre las siete, que tituló *Proletaria* y que eliminó de su catálogo años después por haber cambiado criterios políticos. En la *Sinfonía N<sup>º</sup> 3, India*, compuesta en 1935, emplea temas indígenas de diferentes etnias como los huicholes del estado de Nayarit, o los yaquis del estado de Sonora. Ésta misma tendencia la mantiene en la *Sinfonía N<sup>º</sup> 3*. En las sinfonías, así como en otros géneros en los que incursionó, empleó técnicas de vanguardia compositivas, las que, junto a las temáticas autóctonas musicales de su país, lo señalaron como un compositor relevante dentro del continente.

Carlos Santoro, brasileño, compuso su *Segunda Sinfonía*, en 1945, la misma que presenta un estilo ecléctico, pues en ella combina estructuras clásicas con reminiscencias de la música nacional. Después de 1950, dirigió sus pasos hacia técnicas de composición vanguardistas, tales como el aleatorismo, serialismo, música concreta y la experimentación.

Roque Cordero, compositor panameño, es probablemente el músico más importante de la nación centroamericana. Compuso cuatro sinfonías. En 1945 escribe la *Primera*. En 1957 compone la segunda para el Segundo Festival de Música Latinoamericana celebrado en Caracas, obteniendo el Premio Caro Boesi. Cultivó muchísimos géneros en algunos de los cuales, empleó el dodecafonismo, dado un llamado a adoptar técnicas de composición europeas, que se hizo en el evento. Motivado por este llamado, escribió un ensayo titulado, “¿Nacionalismo versus dodecafonismo?” que fue publicado por la Revista



Musical chilena en su número 67. Su *Cuarta Sinfonía Panameña* fue compuesta en el año de 1987.

El compositor peruano Celso Garrido-Lecca es el más importante de su país y aunque solo compuso dos sinfonías, la *Sinfonía I* en tres movimientos en 1960 y la *Sinfonía II, Introspecciones*, con texto de Luis Borges, entre 1996 y 1997, debe ser mencionado. Tiene una vasta obra, para diferentes formatos. Recibió el Premio Iberoamericano Tomás Luis de Victoria en el año 2000.

Otros compositores mexicanos han incluido sinfonías dentro de sus obras. Entre ellos se destaca, Jesús Villaseñor, que compuso dieciocho sinfonías. La *Nº 5*, en 1999 por ejemplo, está escrita para narradores, solistas coro y orquesta. Y la *Nº 11*, escrita en el año 2005, es para orquesta de cámara.

Así mismo, el mexicano Federico Ibarra cuya obra más ampliamente está dedicada a la ópera, compuso cuatro sinfonías, la más reciente en el año 2010, *Sinfonía Nº 4, Conmemorativa*, la que fue encargada para festejar el centenario de la Universidad Autónoma de México, a la que está ligada desde hace medio siglo. Es un compositor cuyas obras presentan igualmente un estilo ecléctico pues emplea técnicas modernas de composición, pero incorporando la tradición.

Federico Álvarez del Toro, nacido en el estado de Chiapas, compuso dos sinfonías, la *Sinfonía de las Plantas*, para coro mixto y orquesta, que está influenciada por el folclore indígena mexicano y los sonidos de la naturaleza, mientras que su segunda sinfonía, titulada *El Espíritu de la Tierra*, compuesta entre 1983 y 1984, se inspira en las antiguas culturas que poblaron la selva, asociada a las comunidades indígenas de su estado natal. Está escrita para marimba, cinta magnetofónica y orquesta.

La marimba cromática en cuestión, es un instrumento del folclore de la región de Chiapas. Ha llegado a ser un instrumento de concierto. Para el primer movimiento de esta sinfonía, el compositor empleó grabaciones de cantos de carácter hipnótico de los indios lacandones, así como la grabación del canto de una niña de esa etnia, invocando al jaguar, animal de gran vínculo con los cultos de la tierra en los pueblos mesoamericanos. Se trata

de cumplimentar el tema de este movimiento que es la *Fuerza de la tierra*, expresando sentimientos telúricos que los indígenas conocen como yahvalbulumil. El segundo movimiento, se titula *Oratorio bajo la ceiba*. El compositor toma este tema debido a que la ceiba es el símbolo del universo para la cultura maya. La música comienza con un solo de marimba cromática en el registro grave, acompañada por acordes que realizan el fagot y el corno inglés, que nos remiten al inframundo. En la obra de Álvarez del Toro, predominan los temas relacionados con la biosfera, pues son varias las obras cuya inspiración son las fuentes sonoras de la selva tropical mesoamericana.

El también compositor mexicano Sergio Berlioz ha compuesto hasta la fecha seis sinfonías. Nacido en 1963 en la ciudad de México, de origen judío, comenzó su producción sinfónica entre 1997 y el año 2001, con su *Sinfonía N° 1, Etz jaim opus 3*, (El árbol de la vida). La *Sinfonía N° 2*, se titula *Voces invictas*, fue compuesta entre 1997 y 2002, en la que emplea textos de los poetas españoles León Felipe y Federico García Lorca. La *N° 3*, titulada *Las pieles de la memoria, opus 38*, fue compuesta entre 2006 y 2008, la cual tiene un carácter programático y autobiográfico. Fue estrenada por la Orquesta Sinfónica del estado de Puebla, dirigida por el compositor en 2009. La *Sinfonía N° 4, Las horas extranjeras opus 49*, fue compuesta en 2010. Está escrita para soprano, coro mixto y orquesta sinfónica. La *N° 5, La luz de mayo opus 59*, fue encargada para la conmemoración del 150 aniversario de la Batalla de Puebla acontecida en 1862. Se estrenó en 2013. Está escrita para tenor, coro y orquesta sinfónica. Tiene cuatro movimientos que interpretan sin interrupción. La *Sinfonía N° 6 Heroica Elegía*, fue compuesta en 2012 por encargo del Gobierno del estado de Puebla para conmemorar el 150 aniversario del sitio de Puebla ocurrido en 1863 durante la intervención francesa. Fue estrenada en 2016.

El compositor Juan Trigos tiene cuatro sinfonías. La *N° 1*, en 2007, está escrita para gran orquesta y la *N° 2*, escrita para orquesta de cámara en 2010, presentan un solo movimiento. Ambas son atonales. No obstante, esta última tiene elementos del folclore mexicano con un tratamiento polifónico y polirrítmico. La *Sinfonía N° 3* se titula *Ofrenda a los muertos*, debido a que fue encargada para la celebración del Día de los Muertos en

2013 por la Houston Symphony Orchestra. Tiene carácter programático. la siguiente titulada *Sinfonía Breve* fue escrita en 2014. Debe el título a su duración de solo trece minutos. A pesar de su brevedad, presenta tres movimientos. El primero sigue la tendencia habitual del compositor, del atonalismo y en el segundo hay elementos minimalistas. Al final del tercer movimiento es tonal.

El oboísta, director de orquesta y compositor uruguayo León Biriotti, es uno de los más prolíficos de la región. Compuso doce sinfonías además de muchas obras para diferentes formatos.

### CAPÍTULO III: ANÁLISIS.

Para llevar a cabo el análisis, se adoptó una postura estructuralista<sup>45</sup>, y un método integrador, pues se analizó cada sinfonía como una estructura o red cerrada de interrelaciones y no como una sencilla suma de partes. A la vez, se ha analizado cada movimiento como una estructura en sí, buscándose las funciones de cada una de las estructuras. Se ha tenido en cuenta las técnicas compositivas empleadas y el pensamiento estético del compositor. El concepto de estructura se ha aplicado así mismo, a todos los parámetros musicales que se han tenido en cuenta para el análisis. Se ha concebido a la obra musical, como una concatenación de unidades estructurales y a la vez, como una cadena de símbolos y valores emocionales. Se realizó el análisis formal y se empleó un método comparativo, tomando como referencia el modelo de la sinfonía clásica, (aportado por la musicóloga Lucía Rodríguez en su texto *Doce temas de análisis para el nivel medio*, al que ya se ha hecho referencia en el capítulo II), con relación a las que constituyen el objeto de estudio de este trabajo. Se analizó además lo referente al material temático empleado por el compositor en ambas obras. (La estructura del ciclo sonata-sinfónico, así como la de cada una de las sinfonías incluyendo el programa puede ser observado en la representación gráfica que aparece al final del capítulo. La música puede escucharse en el anexo 19, en que aparece el audio en formato mp3 de cada una de las obras, extraído de conciertos en vivo).

Se analizaron los medios expresivos tales como la melodía, el aspecto armónico-tonal, el ritmo y la instrumentación, con el fin de caracterizar las sinfonías musicalmente. Se tuvo en cuenta el programa en que está basada la música, determinando la relación entre

---

<sup>45</sup> “Estructuralismo es el método de estudio característico de gran parte del pensamiento del siglo XX, que considera a los fenómenos humanos sociales más diversos como “estructuras” o “totalidades” y no como la suma de elementos constitutivos, intentando descubrir las leyes que regulan su funcionamiento” (Bent, 1980, en Fernández 2014.)

“En Música el análisis estructural es inherente a su naturaleza ya que la música es una sucesión de interrelaciones de “ideas musicales” frecuentemente yuxtapuestas. Con respecto a las biografías de los compositores, rechaza los métodos hermenéuticos tradicionales para concentrarse por el contrario en las técnicas compositivas y el pensamiento compositivo de cada creador”. (Lorraine 1993, en Fernández 2014)

ambas, así como los recursos melódicos, armónicos y expresivos que el compositor utiliza para representar la historia. Se procesó todo el análisis obtenido y se empleó la hermenéutica como método que permitió la reflexión para arribar a conclusiones.

### **3.1-Sinfonía N° 1 Ecuador (Sinfonía Libertaria).**

Sinfonía de un solo movimiento (Enérgico)

#### **3.1.1-El programa.**

Esta sinfonía está basada en la Batalla del Pichincha, histórico combate ocurrido dentro del proceso de la emancipación de Ecuador del colonialismo español. Esta batalla ocurrió el 24 de mayo de 1822, en las faldas del volcán Pichincha, a más de 3000 metros sobre el nivel del mar, cerca de la ciudad de Quito. El enfrentamiento se realizó entre las fuerzas patrióticas lideradas por el general Antonio José de Sucre y las tropas del ejército español comandadas por Melchor Aymerich. La victoria en Pichincha permitió la liberación de Quito y su anexión a la República de Gran Colombia, cuyo presidente era Simón Bolívar.

El Libertador hizo su entrada triunfal en Quito, el 16 de junio de 1822. Con esta batalla se puso fin al colonialismo español en los territorios de la presidencia de Quito.

#### **3.1.2-Formato instrumental.**

Aerófonos de madera: piccolo, flautas, oboes, corno inglés, clarinetes sib y fagotes.

Aerófonos de metal: cornos en fa, primero y segundo, tercero y cuarto; tres trompetas en sib, tres trombones y tuba.

Percusión: set de tímpani, triángulo, platos suspendidos, bombo y marimba.

Piano

Cuerdas: violines primeros, violines segundos, violas, violoncellos y contrabajos.

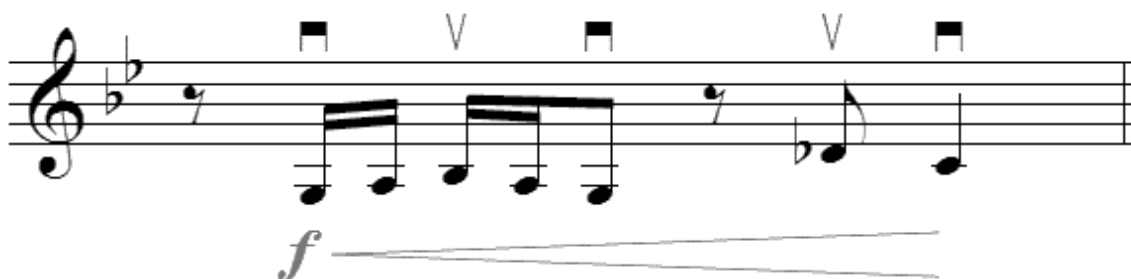
#### **3.1.3-Análisis musical.**

Único movimiento que presenta forma sonata.

**Exposición:**

Sección principal: Llega hasta el compás veinte y seis, tiene forma binaria, presenta dos temas.

El primer tema está en la tonalidad de sol menor y termina con acorde de tónica, que es antecedido por un intervalo de cuarta justa interpretado por toda la orquesta. Abarca nueve compases. Este tema, tiene un carácter enérgico, como aparece indicado. Está conformado en base al motivo que aparece en el primer compás de la obra:



1\_Violín.mp3

**Ejemplo musical 1-Motivo que da origen al tema principal, parte de violín, primer compás (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)**

Motivo que es reiterado en diferentes octavas, comenzando por la octava dos (sistema de notación: índice acústico franco-belga). Es interpretado por los violines primeros, segundos y las violas. Es muy rítmico, debido a la figuración empleada y los contratiempos. Conceptualmente, esta primera parte de la sección principal representa la Revolución<sup>46</sup>, carácter que está muy bien representado por el aire, la construcción del tema y la orquestación empleada.

<sup>46</sup> Información ofrecida por el compositor Ricardo Monteros en entrevista realizada por la autora.

El segundo tema de la sección principal, representa la libertad.<sup>47</sup> Tiene un carácter contrastante con relación al primero. Es melódico, cantáble, determinado sobre todo por el empleo de notas largas (blancas) y por la instrumentación que continúa estando a cargo de los violines, las violas y las maderas. Se mantiene en la tonalidad de sol menor. Seis compases antes del final de esta sección aparecen un intervalo de cuarta disminuida, antecediendo al acorde de tónica con que concluye el tema.

Coda: Ocupa seis compases en los que los violines primeros mantienen la tercera del acorde de tónica, mientras, los segundos violines, las violas, el piccolo, las flautas y el corno, van presentando un pasaje descendente conformado por tonos y semitonos cromáticos hasta llegar al primer grado, material muy conclusivo. Terminó en la tonalidad principal: sol menor.

La música de este segundo tema y la coda conclusiva, cuyo carácter expresivo sugiere grandeza, un apasionado ideal, está muy bien lograda de acuerdo a lo que el compositor propuso: la libertad.

---

<sup>47</sup> Ídem

Sección de enlace: Comienza a partir del compás veinte y siete, con material temático del primer tema de la sección principal: el motivo es presentado en primera instancia por el clarinete sib, pero con una variación al final del mismo, pues se cambia el intervalo original.



2\_Clarinetes\_Sib.mp

3

**Ejemplo musical 2- Sección de enlace, parte del clarinete sib, compás veinte y siete. (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros, ed. 2016 de Zilia Marrero)**

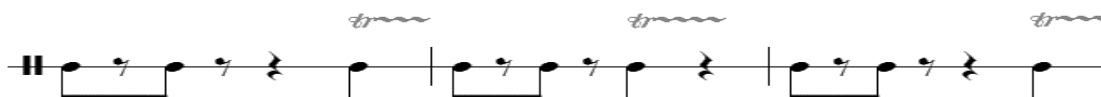
El clarinete va teniendo pequeños diálogos con la flauta y el fagot. Seguidamente el motivo es planteado por otros instrumentos de la familia de las maderas y continúa el diálogo con la flauta. A partir del compás cincuenta y tres presenta los elementos del segundo tema expuesto en la sección principal. Esta sección de enlace, se mantiene en la tonalidad de sol menor.

El momento modulante de la sección de enlace comienza en el compás setenta y nueve, a partir de la indicación oscura y marcial, con el toque del redoblante en un ostinato, que evidencia la marcha de los soldados, el avance y movilización del ejército en camino hacia la batalla. Esta sección es sumamente descriptiva. En esta, no hay tonalidad o centro tonal, de hecho, no aparece armadura de clave. La armonía se estructura a partir de intervalos de cuartas aumentadas o de quintas disminuidas, (intervalos tritonos). En la rítmica, al ostinato del redoblante se suma otro, a cargo de las cuerdas, que mantiene la misma figuración, a no ser cuando se ejecuta una negra dentro



del motivo, en que los violoncellos realizan un cinquillo de semicorcheas, a distancia de segunda menor, que representa precisamente ese avance regular a paso constante del ejército escalando la montaña.

Parte del redoblante:



3\_Redoblante\_Snar  
e\_Drum\_.mp3

**Ejemplo musical 3-Comienzos del momento modulante de la sección de enlace, parte del redoblante**  
(Fuente: Partitura de Ricardo Montero ed. 2016 de Zilia Marrero)

Parte de los violoncellos:



4\_Chelos.mp3

**Ejemplo musical 4-Sección de enlace, parte de violoncellos, compases noventa y siete al noventa y nueve.** (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)

Mientras los aerófonos, primero en solos o dúos presentan una melodía corta con saltos interválicos, que representa lo agreste del terreno que deben ir escalando. En estos pasajes se van incorporando más instrumentos, y los intervalos armónicos que se van produciendo van siendo cada vez más disonantes, indicando que la escalada se va tornando cada vez más difícil o que la altura es mayor. En esta sección la textura se hace polifónica, debido a la cantidad de pasajes melódicos que se van superponiendo al ostinato que llevan las cuerdas, explotando aún más el dramatismo de la sección, que culmina con un clúster<sup>48</sup> a cargo de las cuerdas. (Compás ciento veinte y cinco)

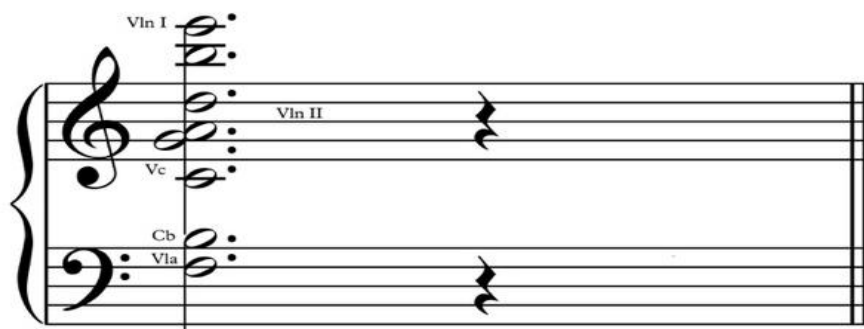


5\_Cuerdas.mp3

**Ejemplo musical 5-Acorde final de la sección de enlace, cuerdas, compás ciento veinte y cinco**  
(Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)

<sup>48</sup> “Cluster: Cuando un pasaje está dominado por acordes por segundas colocados predominantemente sin invertir, de tal manera que la mayoría de las voces están a distancia de segunda, los acordes se llaman <clúster>. No son verdaderos acordes por segundas, en parte debido a su disposición generalmente consistente, pero principalmente debido a la carencia de un movimiento definido de las partes interiores” (Persichetti, pp 128-129)

“Cluster: ...cuando un pasaje está dominado por acordes por segunda, localizados predominantemente sin invertir, de tal manera que la mayoría de las voces están a distancia de segunda, los acordes se llaman clúster...” (Díaz, p 24)



Clouster.mp3

**Ejemplo musical 6-Reducción analítica del acorde final de la sección de enlace.****(Fuente:Elaboración propia de la investigadora)**

La autora realiza la reducción analítica que recomienda Walter Piston para facilitar la clasificación del acorde que aparece en una obra orquestal. De esta manera puede apreciarse que los intervalos que aparecen superpuestos en el mismo son: cuarta aumentada, o tritono, segunda menor, quinta justa, segunda mayor, cuarta justa, sexta mayor, y cuarta justa. Estos sonidos conforman los intervalos antes mencionados, debido al registro de los instrumentos de cuerda que los interpretan pero no constituyen una estructura acordal tradicional, por tanto podemos definirlo como un cluster. Si los ubicáramos todos dentro del mismo registro, se verían como segundas consecutivas a partir del sonido fa.

En esta sinfonía no aparece el tercer momento que se estructura en las secciones de enlace, llamado preparación de la nueva tonalidad, debido a que la sección secundaria es pentatónica, por lo tanto no tiene el tratamiento tonal de la sinfonía clásica en que la sección secundaria está en tonalidad secundaria, empleándose generalmente la tonalidad relativa o la tonalidad de la dominante.(Rodríguez s/f, s/p)

Sección secundaria Está representada por el tema *Salve, salve oh gran señora*, plegaria que es conocida en Ecuador, también como *Yupaichisca*.



7-Conrno\_ingles.m  
p3

**Ejemplo musical 7-Tema de la sección secundaria: *Salve, salve oh gran señora*, o *Yupaichisca*, parte de corno inglés, compás ciento veinte y seis (Fuente: Partitura Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero).**

De ella, el investigador ecuatoriano Pablo Guerrero en “Memoria musical del Ecuador” dice: “...El musicólogo Segundo Luis Moreno (1882-1972) considera que debe tratarse de un himno dedicado al Sol o al Inca de épocas precolombinas, que en tiempos coloniales los misioneros lo tomaron para imponerle un texto católico (que es el que se conoce ahora) con la finalidad de que la “evangelización sea más sutil...”<sup>49</sup>

La siguiente es la versión que hizo el musicólogo ecuatoriano en la década de 1920 y que fue publicada en el año de 1930. Esta fue a su vez derivada de otras; la primera transcripción, según acota Salgado en esta carta que dirigió a Mesías Maiguashca, la que había encontrado, “correspondía a un violinista anónimo que la registró en su cuaderno, en tiempos de la independencia”

<sup>49</sup> Guerrero Pablo.” *Salve salve, gran señora. Carta a Mesías.*” *Memoria musical del Ecuador.*

## *!Salve, salve, Gran Señora!* Cántico religioso-popular

Andante ♩ = 72

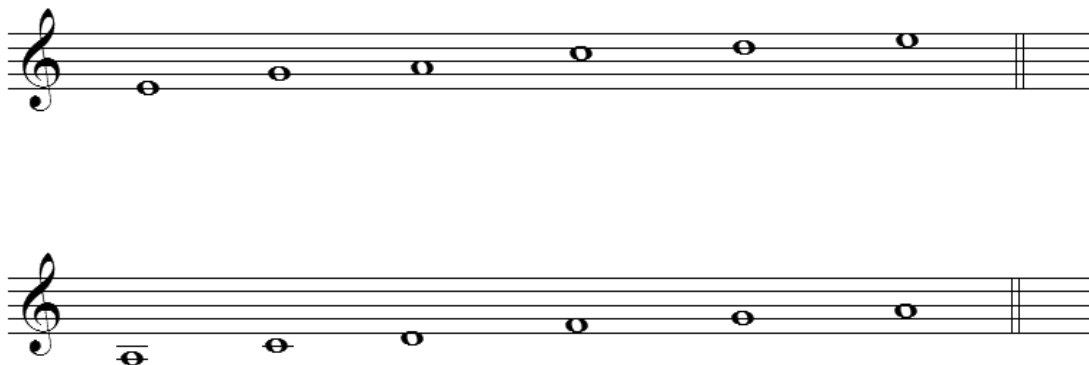
**Tradicional**  
Publicado en "La Música en el Ecuador" (1930)  
Recopilación, Segundo Luis Moreno



\_Save\_salve\_Gran\_S  
e\_or\_C\_ntico\_religi

Ejemplo musical 8-Versión del tema *Salve, salve, oh Gran Señora o Yupaichisca* publicada por el musicólogo Segundo Luis Moreno. (Fuente: Pablo Guerrero, 2012 en “Salve, salve gran señora. Carta a Mesías.” Memoria musical del Ecuador)

En la *Sinfonía Ecuador*, este tema está presentada por un solo, a cargo del corno inglés. La melodía es pentatónica. Está en la escala pentáfona tipo Mi transportada a La, presenta carácter menor.



Ejemplo musical 9-Escalas Pentáfonas Tipo Mi original y con tónica La (Fuente: Elaboración propia de la investigadora, 2016)

El resto de la orquesta, sin embargo, continúa en la tonalidad de sol menor. Representa conceptualmente la oración a Dios, que dedican los soldados antes de salir a la batalla pidiendo por sus vidas.

Esta sección secundaria presenta una contraposición con la principal desde el punto de vista tonal, debido al empleo del pentafonismo y desde el punto de vista temático, como ya se ha indicado, además de otros elementos como el tempo que es más lento, (indicación metronómica negra igual a sesenta y nueve) a su carácter apagado, determinado también por el cambio en la orquestación, contrastando con los temas presentados en la sección principal, característica del ciclo sonata-sinfónico clásico. Se extiende hasta el compás ciento treinta y cuatro.

En dicha sección secundaria se aprecian las tres funciones de las partes de esta forma sonata claramente: función de inicio, que es el tema secundario en sí. Función de movimiento, que continúa desde el compás ciento treinta y cinco hasta el ciento cuarenta y dos. En esta el tema pasa a ser interpretado por las cuerdas a las que se van agregando solos de instrumentos de viento madera. En esta, el tema se plantea en diferentes alturas, produciéndose igualmente una textura polifónica, con empleo de recursos de imitación. Y, función de terminación (Rodríguez, obra citada) que llega hasta el compás ciento cincuenta y cinco en la que toda la orquesta interpreta el tema, pero con empleo de marcadas disonancias.

Sección conclusiva: (sombrío, negra igual a ochenta). Presenta elementos del momento modulante de la sección de enlace, pero en la original el motivo aparece con la figuración de cinquillo de semicorcheas. En esta sección aparece en grupos de cuatro semicorcheas, combinadas con contratiempos, pero melódicamente mantiene los mismos intervalos.



Piano\_-\_10.mp3

**Ejemplo musical 10-Material temático de la sección conclusiva, parte de piano, compás ciento cincuenta y seis (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)**

Incorpora otro motivo que termina en intervalo de cuarta tritono, creando una expectativa. Este motivo va pasando por diferentes instrumentos aerófonos de madera y de metal, en estos últimos, siempre es tocado a dos voces, aumentando el suspenso.



Trompetas\_Sib\_-\_11  
.mp3

**Ejemplo musical 11-Motivo que presenta la sección conclusiva, parte de trompetas primeras y segundas, compás ciento ochenta y dos (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)**

Trombones\_-12.mp3  
3

**Ejemplo musical 12- Motivo que presenta la sección conclusiva, parte de trombones, compás ciento ochenta y tres (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)**

Conceptualmente es el momento en que el ejército suramericano en el campo de batalla, está atrincherado esperando al enemigo. De ahí, el empleo del intervalo tritono para lograr el desasosiego y la incertidumbre ante el inminente combate. La sección conclusiva termina en un clímax, que se logra por el empleo del acorde de tónica (sol menor) con cuarta aumentada, que da paso, tras una pequeña pausa (silencio de negra) al desarrollo.

**Desarrollo:**

Comienza en el compás doscientos once con elementos del tema principal, mediante elaboración motívica, en la que participa toda la orquesta. La tonalidad aparece desestabilizada con empleo de intervalos aumentados y disminuidos.

Primer Episodio, (compás doscientos veintiocho) que es bien contrastante, debido primeramente a una pausa orquestal que abarca siete tiempos, a una disminución del tempo (tranquilo negra igual a ciento cinco) y a un cambio en la orquestación, pues el mismo comienza con un solo interpretado por la flauta.

Con este primer episodio, el compositor desarrolla conceptualmente, el destino que lleva a los soldados a ser protagonistas de esta importante batalla. Esto lo logra, mediante varios recursos: el tratamiento que da a la orquestación, al escribir un solo de flauta, apenas



acompañado en los diez primeros compases del episodio, por acordes mantenidos, que interpretan los violines primeros y segundos, muy piano y que refleja una situación personal, individual de cada soldado con sus pensamientos. Otro de los recursos es el tratamiento armónico, puesto que en el primer acorde, (compases doscientos treinta y uno y treinta y dos) los violines primeros hacen una quinta justa (sol re) mientras los segundos hacen do bemol, simultáneamente, oyéndose por tanto, una cuarta disminuida y a continuación una segunda aumentada, es decir un acorde compuesto que provoca disonancia y que unido a la melodía principal, que está compuesta por intervalos igualmente aumentados y disminuidos, implica, se interprete como reflexión, temor, o filosóficamente hablando el tener la conciencia de lo dramático que iban a vivir en unos minutos. En los siguientes compases (doscientos treinta y tres y doscientos treinta y cuatro, los violines primeros hacen una 7ma mayor (sol-fa#) mientras los violines segundos hacen una 3ra mayor (do-mi) produciéndose un acorde mayor con cuarta tritono, lo que mantiene la tensión.

A la flauta se le van sumando otros instrumentos de viento madera, hasta llegar a un clímax en el que participa toda la orquesta.

Segundo Episodio llega de manera abrupta desde la sección anterior, en el compás doscientos setenta y cuatro, consistente en un solo de violín, en el que el compositor indica: con resignación, correspondiéndose al momento en que los soldados ven la inminencia de la muerte, pero reflexionan, decidiendo que es válido dar la vida por la patria<sup>50</sup>. Este solo es lento, muy expresivo, logrando plenamente reflejar los sentimientos de los soldados en estos momentos.

### **Re-exposición:**

Comienza en el compás doscientos noventa y uno, con el primer tema de la sección principal. Representa la batalla misma, por tanto aparece con elementos que destacan la dinámica e impetuosidad de un combate como es el ostinato rítmico que hacen las cuerdas que simbolizan a la cabalgata de los soldados hacia y dentro de la batalla y los efectos de

---

<sup>50</sup> Información ofrecida por el compositor.

los metales (trompetas y cornos franceses), glisandos a octava, terminando con intervalos armónicos de segundas mayores en el que se divide cada voz, procedimiento que se reitera durante veinte y ocho compases durante los cuales la dinámica va crescendo. Se mantiene en la tonalidad principal: sol menor.

Este pasaje da lugar a la re exposición del segundo tema, tomando de este, la rítmica caracterizada por notas largas, (blancas y redondas) así como la expresividad del mismo y su estructura melódica, conformada por intervalos pequeños, comenzando con movimiento conjunto, que, en algunos momentos, respondiendo al dramatismo, pueden ser de cuartas o terceras (no re expone el tema exactamente.) En este fragmento, las trompas pasan a tomar el ostinato que anteriormente hacían las cuerdas (motivo del primer tema de la sección principal), mientras las cuerdas doblan a las maderas en la melodía. El compositor aquí emplea material de los dos temas que conforman la sección principal, los que fusiona, logrando un dramatismo altamente expresado, simbolizando lo cruento de la lucha. No presenta el tratamiento tonal dado en la exposición a este segundo tema, pues allí concluía en sol menor. En este caso no se define claramente un centro tonal a pesar de que se mantiene la armadura de clave de la tonalidad principal.

[illegible]

Orquesta\_-\_13.mp3

**Ejemplo musical 13-Re-exposición del segundo tema de la principal junto a elementos del primer tema, compases del sesenta y dos al sesenta y cinco (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)**

El carácter de esta melodía refleja el patriotismo, la entrega de los combatientes para defender su soberanía, a pesar del cansancio, pues tuvieron que trasladarse desde el extremo sur del país, desde la ciudad de Guayaquil, para llegar a la ciudad de Quito. Pese a la falta de municiones, al frío y a lo agreste del terreno en donde se desarrolla la batalla, los impulsa la fuerza de los ideales: expulsar al enemigo invasor y obtener la independencia total. Este pasaje va logrando un clímax dramático a través de un gran crescendo y de la instrumentación, al incluirse a toda la orquesta, excepto los cornos que mantienen su ostinato que también va aumentando gradualmente de intensidad. Otro elemento que contribuye a lograr este clímax, es que los violines interpretan la melodía correspondiente al segundo tema, pero en un registro sobre agudo.

A partir del compás trescientos treinta y cinco y por espacio de cincuenta y un compases, continúa un caos logrado a través del empleo de toda la orquesta, incluyendo al piccolo, con la explotación de su timbre estridentemente, además de la utilización de disonancias. Esto representa escenas sangrientas de la batalla. Seguidamente, la orquesta decae, manteniéndose el ritmo determinado por figuras largas de blancas y redondas, a veces ligadas y con una intensidad que decrece, apagándose conceptualmente la batalla, aparentemente logrando el triunfo el ejército enemigo pues la mayoría de los soldados de las tropas independentistas yacen sin vida. Este proceso llega hasta quedarse solo el tímpani representando a la muerte.

En el compás trescientos setenta y seis, se re expone el tema de la sección secundaria, la plegaria *Salve, salve oh gran señora o Yupaichisca*. (Ver la página 84). Lo hace la flauta, pero esta vez escala pentáfona tipo mí, cambiando el final a modo Mayor con el empleo de los sonidos si y mi naturales. Presenta también una variación rítmica, puesto que el tema es ahora más lento y se emplean figuras de blancas en lugar de las corcheas en que fue expuesto originalmente y redondas en lugar de negras. A pesar de que el aire en la re exposición es rápido, aun así, se expresa más pesante, otorgándole más dramatismo al final del movimiento, sobre todo con el énfasis del final Mayor, que evidencia el carácter

triunfal de esta sección. (Ver Anexo 9, Programa de mano del concierto de premiación del Concurso de Composición, estreno de la Sinfonía Ecuador, página 368 de este trabajo)



Flauta\_-14.mp3

**Ejemplo musical 14-Re exposición del tema de la sección secundaria, parte de flauta, compás trescientos setenta y seis (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero**

Este elemento del cambio de modo, representa, el triunfo en la batalla y así la total independencia de Ecuador del colonialismo español.<sup>51</sup>

A manera de resumen, de la Sinfonía Ecuador puede decirse que rompe con el esquema de cuatro movimientos, al presentar uno solo, estructura que responde al tratamiento otorgado a la sinfonía en el siglo XX. No obstante, este único movimiento, mantiene la forma sonata, característica del ciclo sonata-sinfónico. De este ciclo presenta además sus secciones pre establecidas y bien delimitadas: Exposición, Desarrollo y Re-exposición y dentro de la primera, la sección principal bitemática, la sección secundaria, con el contraste tonal y temático característico, la sección de enlace y la conclusiva. (Ver representación gráfica estructural de la sinfonía, al final del capítulo)

<sup>51</sup> Entrevista de la autora al compositor quien toma como referencia a la batalla del Pichincha, pero no textualmente, pues el hecho real, es que están casi vencidas las tropas del general Sucre, cuando llega el batallón inglés Albión con refuerzos y municiones y es de esa manera que se logra el triunfo.

Durante la obra se le concede mucha importancia al ritmo, demostrado a través de los diferentes ostinatos que protagonizan no solo instrumentos de percusión, sino otras secciones de la orquesta, y por la importancia que tiene el ritmo en temas como el primero de la sección principal que son elaborados en el desarrollo sin perder esta relevancia.

Se evidencia el logro de una sección a partir de un motivo, lo que realiza el compositor en el primer tema de la sección principal, tema de la Revolución.

El tratamiento que da a la tonalidad es característico de los comienzos del siglo XX, lo que es muy usado durante el resto del siglo<sup>52</sup>, no obstante fueron pasos en el camino al atonalismo. La tonalidad no va a tener la importancia que anteriormente.

“El siglo XX heredó un sistema tonal agitado en sus bases y encaminado hacia su total destrucción. La ruptura final era inevitable, y fueron los logros y las imposiciones del nuevo siglo las que dieron el toque de gracia y las que cargaron con las consecuencias [...] pero el rasgo más importante que rodeó a la música del siglo xx ha sido, sin ningún tipo de duda, el movimiento que se dio más allá de la tonalidad funcional, y en menor medida, más allá de las formas musicales tradicionales asociadas a ella. Ambos cambios alcanzaron nuevos tipos de organización tonal a través de nuevos medios, o de sistemas atonales basados en nuevos métodos de composición.” (Morgan, 1991, p:24)

No hay relación de funcionalidad. La tríada no es importante. No hay cadencias (ver capítulo II, epígrafe 2.4-La sinfonía en el siglo XX, página 61, segundo párrafo, de este trabajo). Los intervalos son los llevan el peso. Los tritonos y cuartas disminuidas van a tener gran importancia dentro de la obra. Son empleadas con incidencia en los finales de secciones. Se emplea el pentafonismo en el tema de la sección secundaria, el mismo que está representado por una melodía tradicional de la cultura preincaica y prehispánica ecuatoriana, (está referida en la página 84) elemento que junto al programa en que está basada la sinfonía le otorgan a la obra un carácter nacionalista. La música es muy

---

<sup>52</sup> “a medida que nos situamos frente a la música de Schubert, Chopin, Schumann, Berlioz y Liszt; y en Tristán e Isolda de Wagner llegamos a una fluctuación constante de la tonalidad, un atonalismo libre por la vía cromática, que se va generalizando en músicos como Gustav Mahler o Richard Strauss para hacerse una constante en los primeros tiempos de Schönberg, sobre todo a partir de sus tres piezas para piano opus 11 y que tiene su culminación en Pierrot Lunaire, opus 21” (Ramos y Bidot, 1985, p 176)

descriptiva y está en función del drama que está siendo representado: La batalla del Pichincha.

### **3.2-Sinfonía N° 2 Pachacámac**

Sinfonía en tres movimientos:

Primero: Andante con moto

Segundo: Adagio

Tercero: Allegro con fuoco

#### **3.2.1-El Programa.**

Mediante la entrevista realizada al compositor<sup>53</sup>, se conoció que el programa en que está basada la sinfonía, es en una leyenda de la civilización Inca. No obstante, la autora de este trabajo, consultó y encontró que R. R. Ayala, en su libro *Mitos y Leyendas de los Incas*, cuenta la misma versión, en la que solo difiere de la de Monteros, en que Pachacámac era hijo de Inti, el Dios del Sol de la cultura Inca (Ayala, 1999) mientras que Montero cita la relación a la inversa, en su relato en la entrevista concedida.

Los Incas invadieron los territorios de la actual República del Ecuador sometiendo a sus pobladores autóctonos a la explotación. La cultura del país presenta rasgos y elementos originarios de esta civilización que dejó su huella en la diversidad y el pluriculturalismo que caracteriza esta región de América Latina. Son evidentes las ruinas arqueológicas mejor conservadas del país en Inga Pirca en la provincia de Cañar, ruinas del asentamiento inca.

El primer movimiento cuenta, que el Dios Pachacamac, creó la tierra y con ella, al hombre y la mujer; no habiendo nada más, ni siquiera de qué alimentarse, el hombre muere. La mujer llora la muerte de su compañero lo que conmueve a Inti, hijo de Pachacamac, quien desciende a la tierra y para consolar a la mujer y le engendra un hijo. La mujer entonces se siente renacer, recupera la felicidad. Poco después, Pachacamac

---

<sup>53</sup> El compositor refirió que la versión de la leyenda que sirve de programa a la sinfonía, la obtuvo consultando páginas en internet, no fue a una fuente bibliográfica en específico.

conoce la noticia, regresa a la tierra y lleno de ira, toma al niño, le da muerte, despedazándolo, sembrando sus restos en diferentes lugares. Restos que dan lugar al nacimiento de la vegetación, de los animales, posibilitando el florecimiento de la vida. La mujer queda sumida en una profunda tristeza pues primero perdió a su esposo y ahora al hijo de forma violenta y está sin consuelo. El segundo movimiento dedica los cuatro minutos y cuarenta y cinco segundos de duración a reflejar musicalmente el dolor de esta mujer por las pérdidas acontecidas.

En el tercer movimiento, regresa Inti e intenta consolar la tristeza de la mujer engendrándole otro hijo, pero le recomienda que lo envíe fuera de los dominios de Pachacamac para evitar que suceda lo mismo. La mujer cumple con el consejo de Inti y envía a su segundo hijo fuera del territorio de Pachacámac y al hacerlo, se crea una nueva civilización. Dice la leyenda, que Pachacámac se entera de que hay un hijo de Inti con la mujer, que vive resguardado en otro lugar y como venganza, le da muerte a la mujer. Al regresar el hijo y conocer de la muerte de su madre, se enfrenta a Pachacámac en una batalla que se desarrolla, a finales de ese movimiento. El hijo vence y aparentemente, se logra desterrar a Pachacamac, quien se oculta en el océano, quedando Inti y su hijo como dueños de la civilización en la tierra, pero al final, Pachacámac emerge de las profundidades, proclama su regreso, su vida eterna.<sup>54</sup>

### **3.2.2-Primer Movimiento Andante con moto.**

Formato instrumental:

Aerófonos de Madera: piccolo, flautas primeras y segundas, oboes primeros y segundos, corno inglés, clarinetes sib primeros y segundos, clarinete bajo, fagotes primeros y segundos y contrafagotes.

Aerófonos de Metal: trompetas en sib primeras y segundas, terceras y cuartas, cornos en fa primeros, segundos, terceros y cuartos, trombones primeros, segundos y terceros y tuba.

---

<sup>54</sup> Entrevista citada



Percusión: dos sets de tímpani, caja, bombo, platos, drum set y xilófono.

Piano

Cuerdas: violines primeros, violines segundos, violas, violoncellos y contrabajos.

### **Análisis musical.**

Presenta forma sonata:

#### **Exposición**

Fuente Introductoria: Abarca veinte y cinco compases, presenta un tema que dura hasta el compás diecinueve y una coda. El tema se introduce desde planos tímbricos graves (tímpani, bombo, contrabajos, a los que se suman la caja, los violoncellos y los terceros trombones) representando a las profundidades. Tiene carácter impetuoso, y es una idea de mucha importancia en el movimiento desde el punto de vista temático, funge como llamada, punto de partida o anticipo de lo que será desarrollado durante el mismo. Está concebida a partir del siguiente motivo:



Piccolo\_-\_15.mp3

**Ejemplo musical 15-Tema de la fuente introductoria, Exposición del primer movimiento, parte de piccolo, compases del diez al doce (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)**

En la melodía predomina el cromatismo y los saltos interválicos, es muy rítmica y está interpretada básicamente por los aerófonos tanto de madera como de metal. El resto de la

orquesta, apoya con acordes mayormente a contratiempo. Conceptualmente, significa el caos que antecede a la creación. Al terminar este tema se produce un cierre con un acorde compuesto, que tiene bajo mí, formado por una sexta menor más un semitono cromático ascendente, que resuelve en un unísono, en mi b y que es ejecutado por la mayor parte de la orquesta.



Orquesta\_-16.mp3

**Ejemplo musical 16-Compás final de la fuente introductoria, Exposición del primer movimiento**  
(Fuente Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)

Está en la menor, pero no presenta un tratamiento tradicional en la tonalidad, puesto que no hay un centro ni una relación organizada dentro de la misma.

La coda (compás veinte) está liderada por dos motivos fundamentales, uno ascendente que termina en trino, en registro muy agudo que realiza el piccolo, y otro que realiza la sección de los aerófonos de metal, determinado por dos acordes, el primero que dura todo el compás y el segundo con valor de corchea, el primero fuerte y que va en crescendo hacia el segundo. Tiene una enorme fuerza dramática, muy descriptiva. Simultáneamente, las cuerdas se mantienen en un ostinato rítmico con contratiempos. Concluye con un acorde de cuarta y sexta disminuido.

Sección principal abarca catorce compases. En ella aparece el tema principal basado en el siguiente motivo:

Parte de violoncellos.



Chellos\_17.mp3

**Ejemplo musical 17-Motivo que origina el tema principal parte de violoncellos, compás treinta**  
(Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)

Como se puede apreciar, el motivo presenta un intervalo de segunda menor ascendente seguido de una cuarta disminuida descendente. Estos intervalos crean una tensión que contribuye al carácter del tema.

El motivo es presentado por los cellos, explotándose nuevamente el registro grave y con una dinámica que va aumentando gradualmente, desde un piano hasta un forte. Este tema representa al personaje protagónico de la historia, el Dios Pachacámac emergiendo de las profundidades. La música es muy descriptiva, tiene un carácter amenazante, temerario, debido, además, al ostinato que interpretan básicamente el set de tímpani dos al que se suman posteriormente las cuerdas. Este carácter está dado también por el efecto que hace el resto de la percusión (set de tímpani uno, bombo, platos) y al pasaje de los cornos. Todo el tratamiento que le otorga el compositor a la orquestación en el tema principal, reitera la presencia imponente del personaje. Este tema no presenta un centro tonal definido.

Sección de enlace: comienza en el compás cuarenta, esta sección continúa con el mismo material del tema principal y culmina con un intervalo de quinta disminuida o tritono (mi-sib) en el compás sesenta y seis. No presenta los tres momentos que contiene esta sección en la sinfonía clásica. (Rodríguez s/f, s/p)

Sección secundaria: cuyo tratamiento confirma la contraposición típica de la forma sonata clásica, tanto desde el punto de vista tonal como temáticamente. Es característico que se establezca un conflicto dramático entre el tema principal y el secundario. En este movimiento, eso se cumple debido a que esta sección secundaria, es totalmente contrastante con la principal.

La sección secundaria tiene una fuente introductoria de cuatro compases que hacen los violoncellos y contrabajos a unísono, piano, con notas largas y cuya melodía está conformada por saltos interválicos. El tema representa a la mujer, es delicado, suave, melódico en contraposición con el anterior en el que predominaba lo rítmico y tenía un sonido masculino, pues como se indicó representaba a Pachacámac. Está interpretado por solos que realizan instrumentos de viento madera, con un sonido suave, en registro medio, para reafirmar el carácter femenino de este tema. Esta melodía igualmente está conformada por saltos interválicos, de quinta justa, aumentada, sexta. Tiene características de una melodía expresionista, sin un centro tonal definido. Culmina con un intervalo melódico simplificado de una segunda Mayor descendente (si 3 en el oboe y a continuación un la 1 en el contrabajo) en el compás noventa y ocho.

Sección conclusiva: que comienza en el compás noventa y nueve y presenta el material temático de la sección secundaria. Culmina en el compás ciento cuarenta y siete, con un clúster muy disonante (do, mi, fa, fa#, si, re).

Durante toda la exposición, el tratamiento que se le dio a la tonalidad, fue el mismo que se expuso en la fuente introductoria, se mantiene la menor pero no hay un centro ni organización tonal.

## Desarrollo

Se inicia en el compás ciento cuarenta y ocho, con material temático de la fuente introductoria. El tema de esta sección es presentado por diferentes instrumentos que lo hacen en solos (los violines primeros, las flautas, el corno inglés, los fagotes, el clarinete bajo, los oboes, de nuevo las flautas, los clarinetes, nuevamente los oboes) mientras la caja mantiene un ostinato, durante cincuenta y nueve compases. Posteriormente se van incorporando la mayor parte de las maderas y los cornos, hasta estar casi todos los instrumentos de viento, para a partir de un gran crescendo disonante entra toda la orquesta con el tema, en un tutti. Los instrumentos graves (trombones, contrabajos) lo exponen, después de lo cual, con el acompañamiento de los tímpani en un sórdido pasaje, sigue otro protagonizado por la percusión, hasta nuevamente incorporarse los aerófonos, mientras la caja continúa con ostinato.

A partir del compás doscientos ochenta y cuatro, se desarrollan sintéticamente los elementos del tema principal.

Episodio (compás 309) es interpretado por la percusión, específicamente por los tímpani y la caja; toda esta sección es muy dramática, representa el momento en que Pachacámac furioso porque la mujer ha tenido un hijo engendrado por Inti, regresa, mata al niño y lo despedaza depositando los restos en diferentes lugares de la tierra.

En el compás trescientos sesenta se desarrollan elementos del tema secundario, que se va entrelazando exponiéndose una textura polifónica con un episodio que comienza con las cuerdas, en un caos provocado por disonancias, aumento de la dinámica, introducción de nuevos instrumentos como el xilófono y con posterioridad toda la percusión además de los metales representando el tormento que está atravesando la mujer al ver su hijo desaparecido y la furia de Pachacámac que le atemoriza y la consterna totalmente. Culmina con un acorde compuesto disonante.



18\_metales\_chelos\_  
y\_contrabajo\_1\_.mp.

**Ejemplo musical 18-Reducción analítica del acorde final del desarrollo, compás cuatrocientos cuarenta y dos, metales, cellos y contrabajos (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)**

### **Re exposición:**

Comienza en el compás cuatrocientos cuarenta y tres con elementos del tema de la fuente introductoria, como el frulato de la flauta (compás cuatrocientos cincuenta y cuatrocientos cincuenta y uno) y el ostinato rítmico de los tímpani (durante toda la re exposición desde el compás cuatrocientos cuarenta y cinco) y además, presenta el motivo que genera al tema principal (cellos y contrabajos desde que comienza esta sección y después aparece en la viola en el compás cuatrocientos cuarenta y cinco y más tarde en los violines segundos en el compás cuatrocientos cuarenta y siete y finalmente en los violines primeros en el compás cuatrocientos cuarenta y nueve) quien acentúa el clímax emocional, la desesperación y el desasosiego de la mujer al ver a su hijo desaparecido, expresiones con las que concluye el movimiento, simplificándose a un intervalo armónico de cuarta justa que produce toda la orquesta. (Compás final)

Podemos apreciar que, en el primer movimiento, la tonalidad no tiene importancia, no hay funciones tonales. Se encuentran básicamente intervalos y acordes compuestos disonantes, cerrando las secciones. Estos últimos formados por intervalos aumentados y/o disminuidos combinados con intervalos mayores, menores y justos, característicos de la armonía empleada en la música del siglo XX y XXI, aunque también hay unísonos.

Los temas o episodios están concebidos a partir de un motivo. Son muy rítmicos. Como otra característica, observamos que la fuente introductoria ha tenido un papel jerárquico pues parte del desarrollo fue a partir del material temático presentado en la misma, procedimiento empleado por compositores como Beethoven en su sonata Patética o en sus oberturas. Los temas presentados en este movimiento desde la introducción tienen un sentido descriptivo muy bien diseñados.

### **3.2.3-Segundo Movimiento Adagio.**

Formato instrumental:

Aerófonos de Madera: flautas primeras y segundas, oboes primeros y segundos, corno inglés, clarinetes sib primeros y segundos, clarinete bajo, fagotes primeros y segundos y contrafagotes.

Aerófonos de Metal: trompetas en sib primeras y segundas, cornos en fa primeros, segundos, terceros y cuartos, trombones primeros, segundos, terceros y tuba.

Percusión: un set de tímpani y bombo.

Piano

Cuerdas: violines primeros, violines segundos, violas, violoncellos y contrabajos.

#### **La Música**

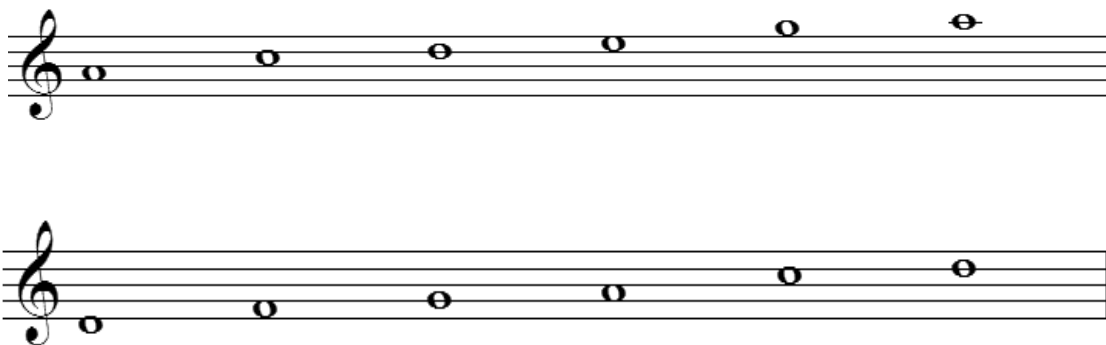
El compositor refirió en la entrevista, que, buscando el material musical para este movimiento, encontró diferentes grabaciones in situ, de cantos y lamentos de mujeres indígenas del Ecuador, que lloraban la pérdida de sus hijos, pero ninguno llenó su expectativa de expresión de dolor. No obstante, se inspiró en todas ellas, para hacer el propio, que definitivamente usa como tema.

#### **Análisis musical:**

El segundo movimiento presenta forma tema con variaciones, característica del ciclo sonata-sinfónico clásico, al igual que el tratamiento que se le da al tempo que es lento, en contraste con el primer y tercer movimiento de aires rápidos.

Tema: es expuesto por las flautas primeras y segundas, en un registro medio fundamentalmente. Tiene una duración de cuatro compases. Está en la escala pentáfona tipo la transportada a re.





Ejemplo musical 19-Escalas Pentáfonas Tipo La original y con tónica Re (Fuente: Elaboración propia de la investigadora, 2016)

El compositor emplea el timbre dulce del instrumento en este solo, para representar al personaje femenino que protagoniza la historia. La pentafonía, simboliza a una mujer andina. El tema tiene un carácter triste, respondiendo dramáticamente al programa. La mujer ha perdido a su hijo, está sumergida en una tristeza absoluta. A continuación, el tema es expuesto por el clarinete bajo y es acompañando por las cuerdas, con el acorde de re menor en primera inversión, pianísimo con efecto de sordina, como un murmullo lejano, zumbido que la mujer tiene en su cabeza, tras la pérdida y el dolor del hijo desaparecido, mientras las flautas primeras y segundas realizan un contra canto, produciéndose un sencillo contrapunto. Al finalizar esta exposición hay un crescendo casi súbito de las cuerdas, efecto que precisa la culminación de la sección. Termina con acorde de re menor.

Primera variación: comienza en el compás nueve. Es interpretada por un solo que realiza el oboe, a una quinta del tono original (1a) por tanto en la escala pentáfona tipo 1a. Además, presenta algunas diferencias melódicas. Las violas, cellos y contrabajos acompañan haciendo pizzicato con intervalos de segunda menor, tercera mayor o séptima mayor, muy quedamente, produciéndose una sencilla polifonía en esta variación. Termina con acorde de re menor.

Segunda variación: La realizan los cornos franceses primeros y segundos en un solo. Comienza en el compás trece. Los trombones terceros y la tuba realizan un contra canto. También está en escala pentatónica la. Presenta algunos cambios melódicos y rítmicos pero muy sencillos con relación al tema. Esta variación presenta textura polifónica. También concluye con el acorde de re menor.

Tercera variación: comienza en el compás diecisiete. Es interpretada por los violines, que dialogan contrapuntísticamente con el oboe, el corno inglés y las violas, mientras el contrabajo realiza un bajo continuo, por lo que la textura va engrosándose, hacia una polifonía más densa. Termina en re menor.

Cuarta variación: comienza en el compás veinte y tres, la realizan el cello tiene a su cargo un pasaje diseñado por el acorde disuelto de re menor en primera inversión, con figuraciones de semicorcheas y sincopado al que se van incorporando los violines mientras la flauta hace la variación del tema melódicamente, pero manteniendo el diseño rítmico. Esta variación tiene un tratamiento mucho más contrapuntístico. Este tratamiento de la textura, simboliza los destellos del recuerdo del hijo perdido y momentos de felicidad que pasó junto a él, pasaje que termina con disonancias que representan la dura realidad (compás veinte y siete) donde aparecen dos acordes compuestos, el primero es la primera inversión de re menor con la quinta disminuida, que hace la flauta, y el segundo, es el acorde de re menor con tercera mayor y la quinta disminuida, que reafirma la disonancia<sup>55</sup>. El acorde de la primera inversión de re menor con el lab alterado accidentalmente forma una quinta disminuida (re-lab) que en este caso aparece en su inversión, (cuarta aumentada, lab-re, lab a cargo de la flauta y re a cargo del violín primero), que puede apreciarse en la reducción analítica a continuación. Que es un

---

<sup>55</sup> “Intervalos armónicos. [...] por sus características sonoras que resultan de la relación simultánea de sus sonidos, se clasifican en consonantes, disonantes y semiconsonantes [...] los disonantes dan sensación de **inestabilidad**. [...] Disonancias. Algunos clasifican las disonancias en dos grupos: diatónicas y cromáticas. Se consideran diatónicas las que se producen por sonidos propios de la tonalidad diatónica. En este caso solo podemos considerar los intervalos de segunda y séptimas mayores y menores y todas sus ampliaciones, siempre que pertenezcan a la tonalidad establecida. Se consideran cromáticas todas las disonancias formadas por sonidos cromáticos en relación con la tonalidad fijada, o sea, todos los aumentados, súper aumentados, disminuidos y subdisminuidos.” (Ramos y Bidot 1985 pp 124-125)

intervalo disonante, dando lugar, a una triada disminuida, por consiguiente, crea una disonancia.



20\_cuerdas\_y\_flauta  
\_2\_.mp3

**Ejemplo musical 20-Reducción analítica del final de la cuarta variación, cuerdas, compás veinte y siete, (Fuente: Elaboración propia de la investigadora)**

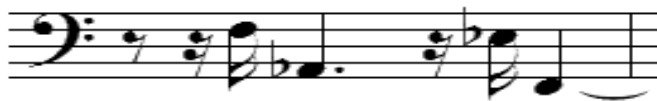
Quinta variación: comienza en el compás veinte y ocho, es totalmente disonante, el cello y el contrabajo hacen un ostinato con contratiempos, como un martilleo o una idea fija (la imagen del hijo perdido, o el tormento por el dolor que no escapa de su mente), mientras las flautas, los oboes y los violines primeros realizan el tema, variándolo con el empleo de intervalos de segundas y cuartas aumentadas y cuarta y quinta disminuidas con el empleo de la imitación, o sea los violines y oboes entran al mismo tiempo y las flautas después, a manera de canon.



21\_violines\_I.mp3

**Ejemplo musical 21-Variación del tema, parte de los violines primeros, compases del veinte y ocho al treinta (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)**

Sexta variación: que comienza en el compás treinta y cuatro, presenta cuatro compases en que los metales son empleados para exponer un recurso de imitación. Este pasaje provoca efectos disonantes, al realizarse la imitación. El trombón recrea un motivo compuesto de dos saltos interválicos descendentes de sexta mayor y séptima menor respectivamente, a contratiempos que producen un dramatismo preciso como un eco amenazador, que significa el miedo que siente esta mujer. Después entra el tema, a cargo del corno inglés. En este caso la variación es melódica pues se respeta el diseño rítmico del tema original



22\_trombones.mp3

**Ejemplo musical 22-Motivo dentro de la sexta variación, parte de trombones (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)**

Séptima variación: comienza en el compás cuarenta y cuatro, está en 6/8, métricamente diferente al tema. Presenta un ostinato rítmico muy piano, con la siguiente figuración:



23\_caja.mp3

**Ejemplo musical 23: Ostinato rítmico que presenta la séptima variación, parte de tímpani, compases siete y ocho (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2015 de Zilia Marrero)**

Que tienen a su cargo los tímpani, las violas y los cellos y que dura doce compases. Esta célula rítmica en compás de 6/8, puede ser considerada como una variante del metrorrítmo del yaraví, si tenemos en cuenta el criterio del investigador ecuatoriano Pablo Guerrero, en su estudio sobre el género:

“[...]las figuraciones son negra corchea-corchea negra y si se ejecutan en forma lenta resulta acompañamiento del yaraví [...] en el siglo XIX y comienzos del XX, el yaraví solía ser escrito en compás de 3/4, sin embargo, en nuestro tiempo su registro se hace en 6/8; su movimiento suele ser lento y se caracteriza porque su discurso musical se mueve dentro de esquemas pentafónicos y con intencionalidad dramática [...] (Guerrero s/p)

El yaraví es un género de origen preincaico y prehispánico, propio de la región andina. El aire lento que presenta esta variación y el carácter triste y melancólico de la melodía, unido al uso del pentafonismo, son características del género antes mencionado. Yaraví es una deformación española del término harawi, nombre que se compone de aya-aruhui: aya significa difunto y aru significa hablar, por lo tanto yaraví es el canto que habla

de los muertos, 56 característica que evidencia aún más el acercamiento de esta variación al género de la región de la sierra ecuatoriana.

El tema lo interpretan la flauta y el oboe, a dos voces, tanto melódica como rítmicamente, cambian con relación al tema original, conservando el pentafonismo, el aire moderado y carácter apagado, sombrío, la dinámica se mantiene piano igual que el acompañamiento. La armonía está sustentada a base de intervalos de cuartas y quintas, en ocasiones justas, en otras quintas disminuidas (parte de cellos, compás treinta y ocho), quintas aumentadas (parte de viola, compás cuarenta).

Octava variación: en el compás cincuenta y seis, se expone el tema de nuevo, para finalizar el movimiento. Esta vez lo comienzan todos los clarinetes, junto a los violoncellos y los contrabajos, acompañados por notas pedales a cargo de los trombones primeros y segundos y de inmediato, lo repite toda la orquesta, ofreciendo la última variación, muy disonante, manteniéndose el ritmo y concluyendo con un gran crescendo en unísono, en sonido re.

A manera de resumen del análisis del segundo movimiento, puede indicarse, que, en cuanto a la textura, predomina la polifónica, con excepción de la variación séptima en que es homofónica. Se aprecia que, aunque la melodía es pentatónica, el acompañamiento durante el tema y las dos primeras variaciones está realizado por el acorde de re menor. A partir de la tercera variación, se emplean acordes compuestos, como se ha especificado en el análisis de cada una, cuyo objetivo es el de crear tensiones para enfatizar la situación dramática.

La orquestación se caracteriza por el empleo de solos, sobre todo de instrumentos de viento. No utiliza masas orquestales ni siquiera secciones completas de la orquesta. La

---

<sup>56</sup> Guerrero González Pablo, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. CONMÚSICA y el Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. 2004-2005. p:1462.

orquestración está en función de recrear el ambiente sórdido, además de lo trágico y conmovedor de la historia que narra.

La música es muy descriptiva, reflejando todo el tiempo el dramatismo y situación emocional del personaje protagónico.

En una de las variaciones (séptima) se emplean elementos característicos del yaraví, género de la cultura andino-ecuatoriana. (Ver páginas 105 y 106)

### **3.2.4-Tercer Movimiento Allegro con fuoco**

Formato instrumental

Aerófonos de Madera: piccolo, flautas primeras y segundas, oboes primeros y segundos, corno inglés, clarinetes sib primeros y segundos, clarinete bajo, fagotes primeros y segundos y contrafagotes.

Aerófonos de Metal: trompetas en do primeras y segundas y terceras, cornos en fa primeros, segundos, terceros y cuartos, trombones primeros, segundos y terceros y tuba.

Percusión: dos set de tímpani, caja, bombo, platos, drum set y xilófono.

Piano

Cuerdas: violines primeros, violines segundos, violas, violoncellos y contrabajos.

#### **Análisis musical:**

Presenta forma sonata.

#### **Exposición**

Sección principal: que contiene el tema principal, que dura nueve compases, está desarrollado a partir del siguiente motivo:

Parte del clarinete sib.



24\_solo.mp3

**Ejemplo musical 24-Motivo que da origen al tema de la sección principal del movimiento, parte del clarinete sib (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)**

La música tiene mucha vitalidad dada por el material temático en si, por el tratamiento de la orquesta además del tempo, rápido: (Allegro con fuoco) y del compás regular compuesto empleado que cambia en cuanto a la cantidad de tiempos (6/8, 9/8, 6/8, 12/8). El motivo antes indicado lo presenta el clarinete sib, después se van incorporando secciones de la orquesta. La percusión tiene un protagonismo en la sección, impregnándole fuerza y la vitalidad mencionada, representa la fuerza de Inti que es una deidad igualmente poderosa. Toda la sección básicamente es desarrollada a partir de dicho motivo.

La música está representando al optimismo que renace al regresar el dios Inti a engendrarle otro hijo a la mujer.

Sección de enlace: Emplea los elementos temáticos del tema principal. La percusión tiene un importante rol, así como la dinámica que llega a ser muy intensa dentro de la misma. Aunque no tiene el tratamiento clásico como momento modulante, pero hay un desarrollo del tema, variando la melodía, con intervalos aumentados sobre todo de segunda, a partir del compás veinte y tres en adelante. En el compás treinta y ocho aparece un elemento de la coda de la fuente introductoria del movimiento, el solo de la flauta, que



termina en trino, después de lo cual, las cuerdas van entrando poco a poco presentando un pequeño pasaje contrapuntístico. Después de lo cual, en el compás cuarenta y seis, se observa el momento en que prepara o anticipa lo que será la sección secundaria, con un pasaje que hacen el piccolo y los violines primeros y segundos, con notas largas y registro muy agudo. El argumento de esta sección corresponde al renacer de la vida, el nacimiento del nuevo ser, que significa la renovación de la civilización.

Sección secundaria: Es muy corta, comienza en el compás setenta y uno, con el tema secundario, que a la vez corresponde a la función de inicio que tradicionalmente presenta esta sección. Está cargo de las flautas. Este tema tiene un carácter totalmente contrastante con el tema principal, determinado por el cambio de aire que pasa a ser Moderato (más lento que en la sección principal), el tratamiento tímbrico, pues lo interpretan las flautas y los clarinetes solamente, al carácter sugerente, determinado por la melodía en si, que contrasta con el carácter optimista que presenta el tema principal. que prepara la escena anunciando alguna situación nefasta. Se desarrolla durante solo seis compases.

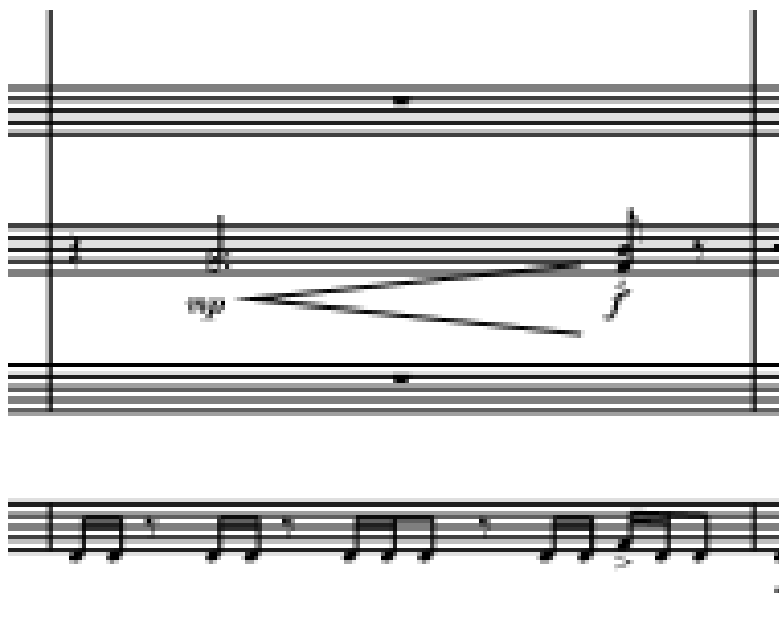
No presenta función de movimiento ni función de terminación de esta sección, que normalmente presenta la sinfonía clásica.

Sección conclusiva: esta sección presenta elementos del tema principal del primer movimiento, el tema de la deidad Pachacámac, que es interpretado nuevamente por los trombones en un solo, al que se agregan los contrabajos y los tímpani. El empleo de sonidos graves con un efecto que comienza en un mezzo piano y va crescendo súbito a un forte, además de un legato que termina acentuado, crea una atmósfera de suspenso que ubica la presencia del temerario dios. Es igualmente muy corta.

### **Desarrollo**

Comienza en el compás ochenta y tres. Se desarrolla en compás irregular de 5/4. Presenta un ostinato rítmico a cargo de los tímpani y contrabajos. La percusión tiene un protagonismo relevante, platos, tímpani, bombo ocupan un primer plano sonoro. Tiene un carácter violento, amenazante, que representa la furia de Pachacámac descarga en la mujer, al conocer que nuevamente tuvo otro hijo de Inti.

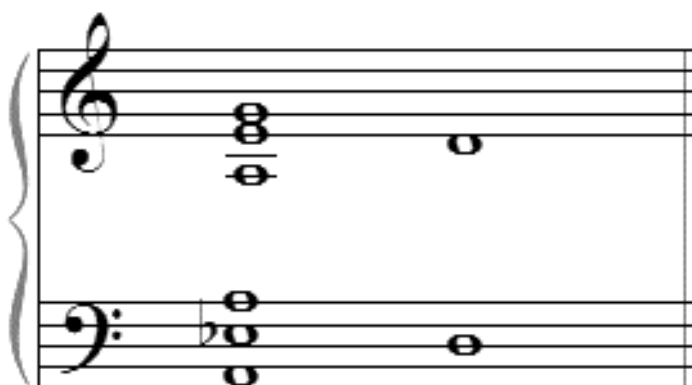
Desarrolla los elementos temáticos presentados en la coda de la fuente introductoria de la exposición del primer movimiento de la sinfonía, específicamente el motivo que realiza la sección de los aerófonos de metal, volviendo a reflejar, el caos.



25\_-\_trombones.mp3  
3

**Ejemplo musical 25-Elaboración del motivo presentado en la coda de la fuente introductoria de la sinfonía, trombones primeros y segundos, compás ochenta y tres (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)**

Episodio: comienza en el compás ciento doce. Es interpretado por el clarinete y la viola a unísono, en un solo, cuyo carácter triste y apagado, simboliza la muerte de la mujer. Es muy dramático. Este episodio llega hasta el compás ciento treinta y tres en que todos los instrumentos hacen un unísono en re, precedido por un acorde compuesto con bajo la, de trecena, con 5ta disminuida y quinta justa.

26\_toda\_la\_Orquest  
a.mp3

**Ejemplo musical 26-Reducción analítica del último compás del Episodio, compás ciento treinta y tres (Fuente: Partitura de Ricardo Monteros ed. 2016 de Zilia Marrero)**

El desarrollo continúa con la presencia de un ostinato rítmico que está en compás 5/4 (compás ciento treinta y cuatro) y con la elaboración motivica de elementos del tema principal de este movimiento. De inmediato se va logrando un clímax con un aumento en la dinámica hasta un fuerte sobre todo en la percusión y por la intervención de toda la orquesta. Tiene un carácter épico, representándose el combate que se lleva a cabo entre el hijo, que regresa al saber que Pachacámac le dio muerte a su madre. Esta sección termina con un unísono en el sonido sol, precedido de un pasaje cromático descendente que realiza en unísono toda la orquesta excepto el piccolo y las flautas que presentan cromatismo, pero no hacen exactamente el mismo pasaje descendente que el resto.

**Re exposición:** No presenta.

Coda: el adagio final nos expresa el final de la batalla y la derrota de Pachacámac, pues solo quedan el clarinete, con el contrabajo y el tímpani, hasta que en el compás ciento

ochenta y dos, la orquesta realiza un pasaje en el que la figuración de corcha-negra, va teniendo un proceso de aumentación a corcheas y con posterioridad a semicorcheas en un tutti, en crescendo que culmina en un fortísimo clúster, anunciando que el Dios resurge proclamando su vida eterna.

A manera de resumen en el análisis de este tercer movimiento, puede verse que tiene un tratamiento no tradicional en cuanto a la tonalidad puesto que como se ha explicado, no presenta un centro tonal ni una relación organizacional. No presenta cadencias, predomina el empleo de acordes compuestos y son los intervalos de segunda, cuarta y quinta, sobre todo aumentados y disminuidos, aunque también justos, los que llevan el peso armónico. Las melodías están conformadas en base a cromatismo y saltos interválicos, lo que recuerda a las melodías expresionistas. La melodía, así como la armonía está en función de la necesidad dramática. Este tercer movimiento está relacionado temáticamente con el primero, al presentar elementos de los temas de la fuente introductoria y de las secciones principal y secundaria del mismo.

La *Sinfonía N° 2 Pachacámac*, presenta como rasgo de la sinfonía clásica, la relación lógica y funcional de la que se habló con profundidad en el capítulo II de este trabajo, y que puede apreciarse en la representación gráfica de la estructura, al final de este capítulo. Presentar un primer movimiento con forma allegro de sonata con aire rápido, con el que potencia a la obra y la provee de ese ímpetu y estímulo generador marcado por el carácter de la introducción y la sección principal cuyos temas impregnan el ambiente sonoro adecuado para dar comienzo y que contrasta marcadamente con un segundo movimiento cuya diferencia dramática con relación al primero, es evidente. El tema principal del segundo movimiento es apagado, triste, suave y sombrío y se vale de un Adagio para aseverar su carácter. No presenta cuatro movimientos, por lo que el tercero funge como último, por tanto, tiene la función de cierre, y su contraste con el anterior en cuanto al tempo y el carácter de sus temas lo demuestran.

De igual manera el empleo de formas características en la sinfonía clásica en sus tres movimientos es otro de los elementos que presenta dicha sinfonía, el primero, como ya hemos indicado, presenta un allegro de sonata, el segundo un tema con variaciones y el

tercero (que se ubica como último) también forma sonata. Y se rige por las estructuras internas de cada forma, respetando lo que fue establecido desde el siglo XVIII para este género sinfónico, lo que queda únicamente modificado por la cantidad de movimientos cambio que realizaron la mayoría de los compositores del siglo XX. y que en el último movimiento, no realiza re exposición.

Monteros emplea mucho el unísono para concluir una sección, precedido de acordes o intervalos disonantes, lo que constituye un rasgo de su composición. Acostumbra a desarrollar toda una sección a partir de un pequeño motivo (lo que hace en el tema de la introducción, en el tema de la sección principal del primer movimiento y en el tema principal del tercer movimiento. Desde el punto de vista de la orquestación, la percusión juega un rol protagónico y emplea mucho solos sobre todo de instrumentos de viento madera. Se vale del folklore ecuatoriano en este caso de elementos característicos del yaraví y del pentafricanismo que presenta la séptima variación del segundo movimiento, (Ver página ciento cuatro de este trabajo) para ubicarnos en un Ecuador ancestral indígena y andino.

### **3.2.5-Representación gráfica de la estructura formal, armónico-tonal del ciclo sonata sinfónico (sinfonía clásica), así como de cada una de las sinfonías que se incluyen en esta investigación.**

A continuación se expone una representación gráfica de la estructura formal-armónico y tonal del ciclo sonata sinfónico tal como lo resume la magíster y musicóloga Lucía Rodríguez en su texto *Doce Temas de Análisis para el nivel medio*, y seguidamente, se expone la representación gráfica de la estructura formal-armónico y tonal tanto de la *Sinfonía Ecuador* como de la *Sinfonía Pachacámac* con el correspondiente programa para cada sección, de esta manera, puede visualizarse la comparación de la estructura de la sinfonía clásica con las empleadas en las obras que han sido objeto de estudio y que se ha venido explicando a lo largo del capítulo. Igualmente se indica, a través de los números de compases, una guía para ubicar las diferentes secciones en las partituras y los momentos argumentales que se van sucediendo en cada una de las secciones.



Gráfico 1-Estructura del ciclo sonata sinfónico (sinfonía clásica) (Fuente: Rodríguez s/f, s/p)

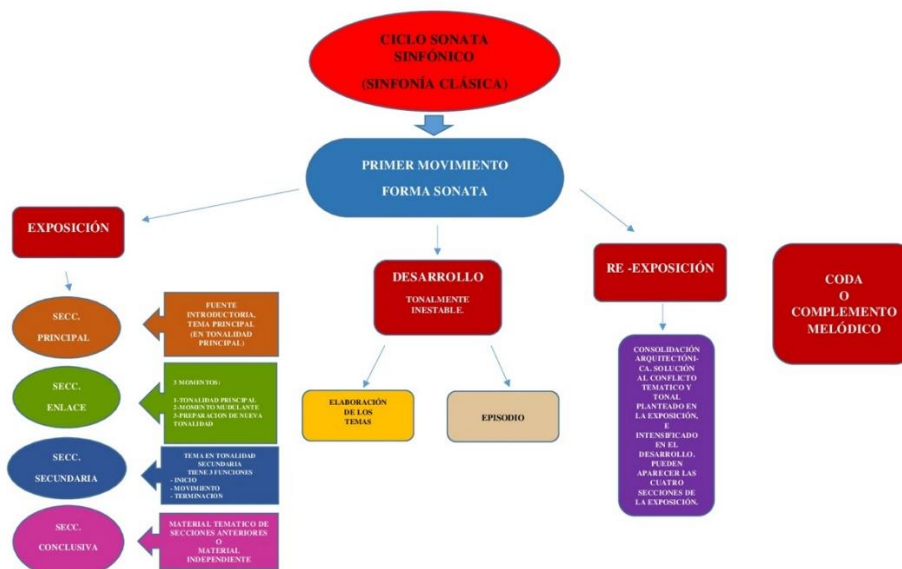


Gráfico 2-Estructura formal, armónico-tonal del primer movimiento de la sinfonía clásica (Forma Sonata) (Fuente: Rodríguez, s/f, s/p)

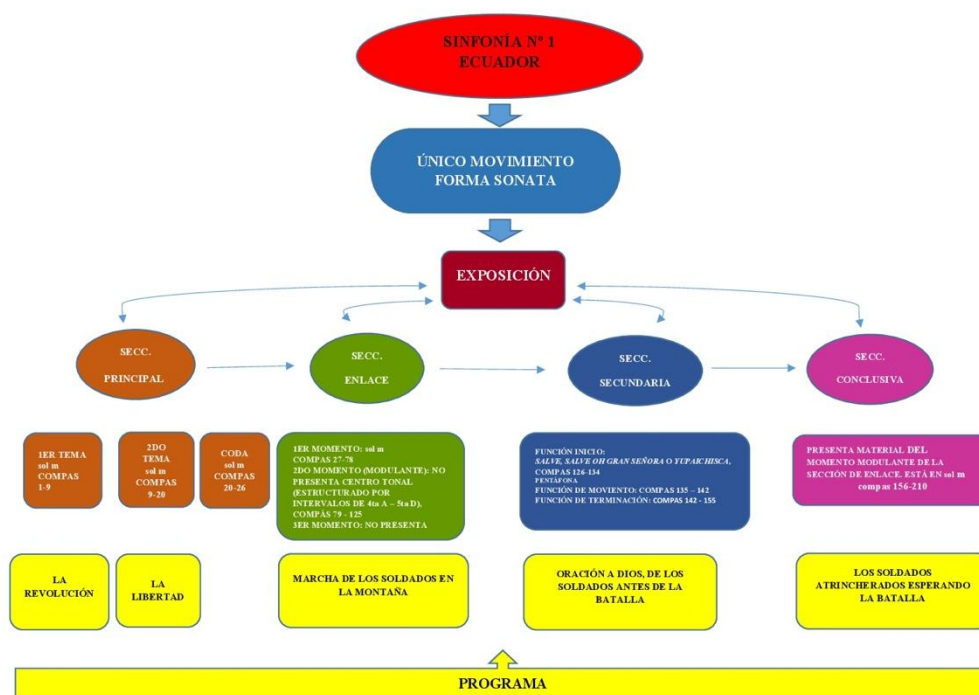
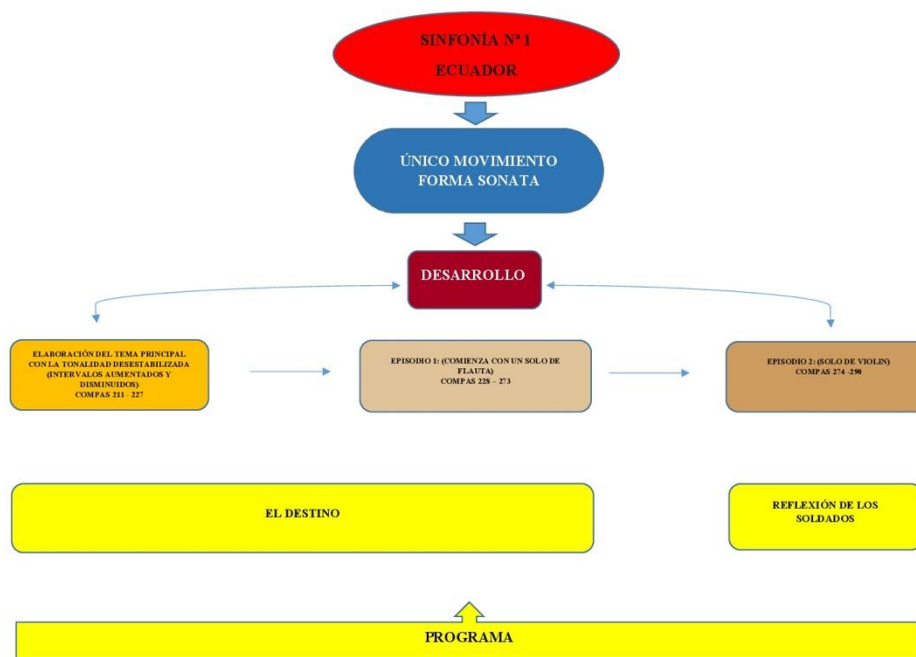
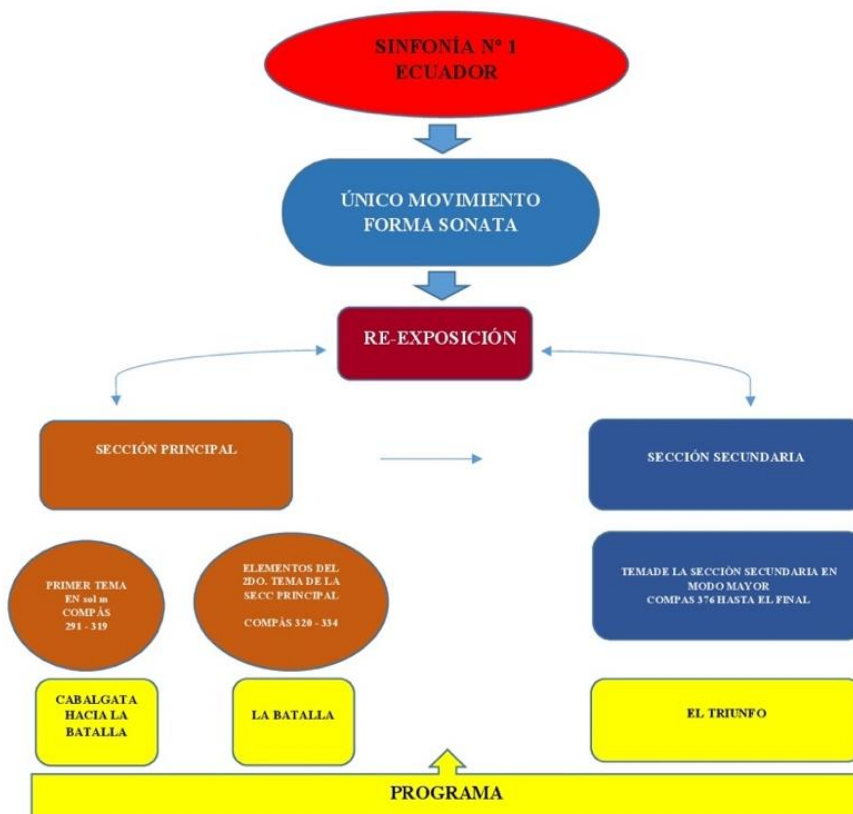


Gráfico 3-Estructura formal, armónico-tonal de la Exposición del único movimiento de la *Sinfonía Ecuador* y correspondencia con el programa (Fuente: Elaboración propia de la investigadora)



**Gráfico 4-Estructura formal, armónico-tonal del Desarrollo del único movimiento de la *Sinfonía Ecuador* y la correspondencia con el programa (Fuente: Elaboración propia de la investigadora)**

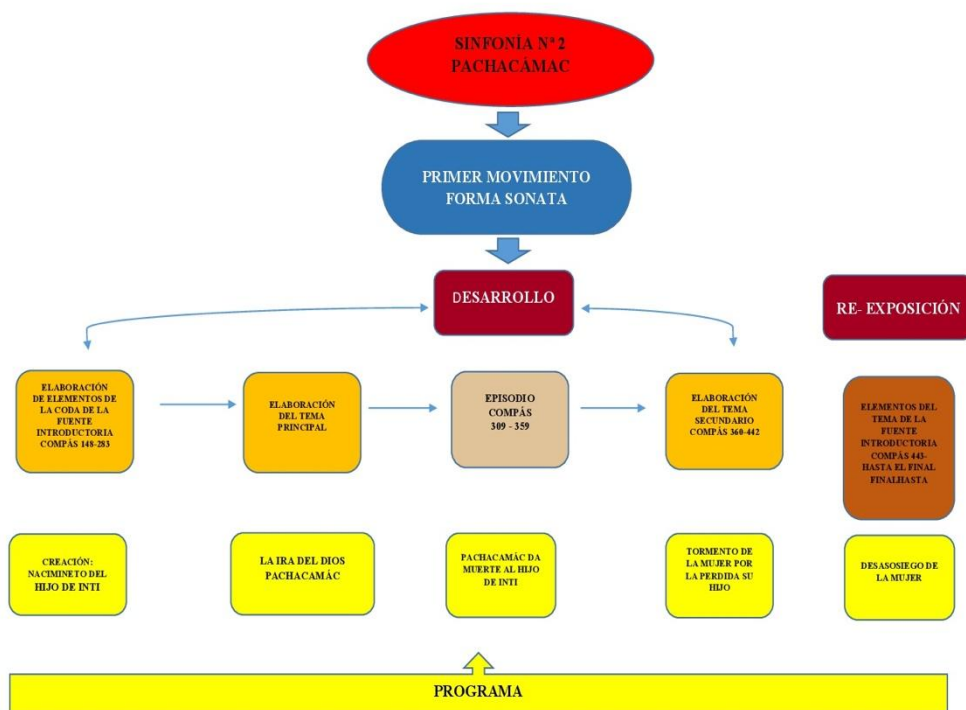




**Gráfico 5-Estructura formal, armónico-tonal de la Re- exposición del único movimiento de la *Sinfonía Ecuador* (Fuente: Elaboración de la propia investigadora)**



**Gráfico 6-Estructura formal, armónico-tonal de la Exposición del primer movimiento de la *Sinfonía Pachacámac* (Fuente: Elaboración de la propia investigadora)**



**Gráfico 7-Estructura formal, armónico-tonal del Desarrollo y la Re-exposición del primer movimiento de la *Sinfonía Pachacámac* (Fuente: Elaboración de la propia investigadora)**

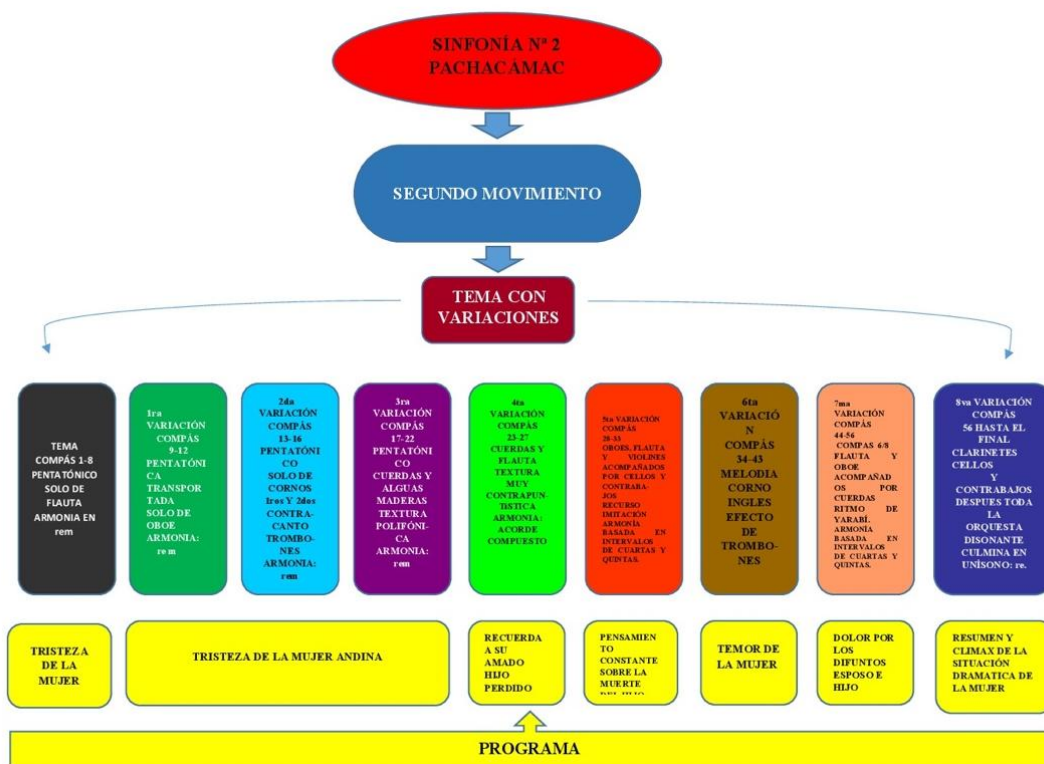


Gráfico 8-Estructura formal, armónico-tonal del segundo movimiento de la *Sinfonía Pachacamac*  
(Fuente: Elaboración de la propia investigadora)

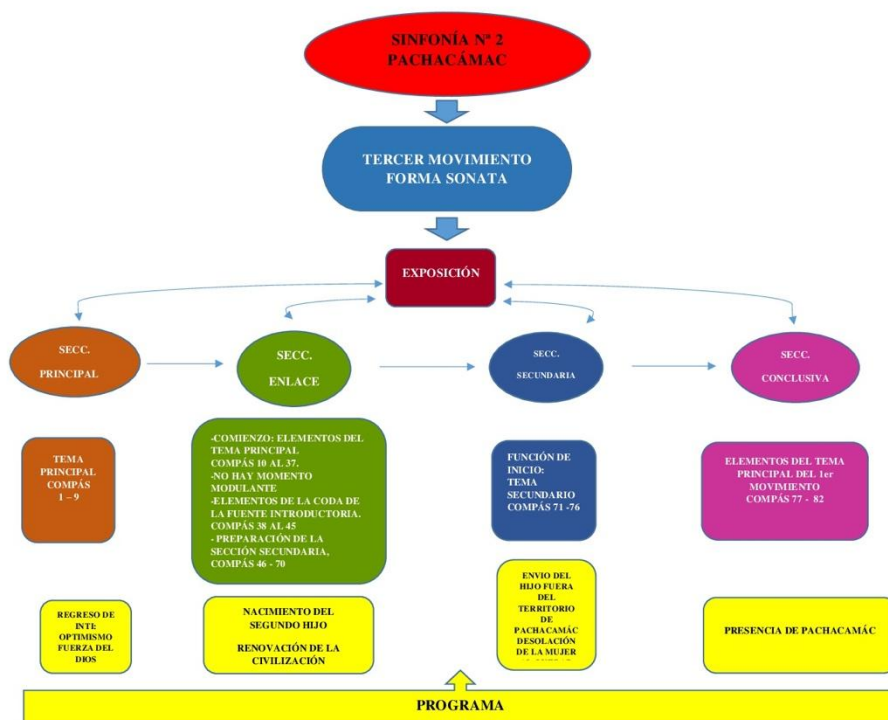
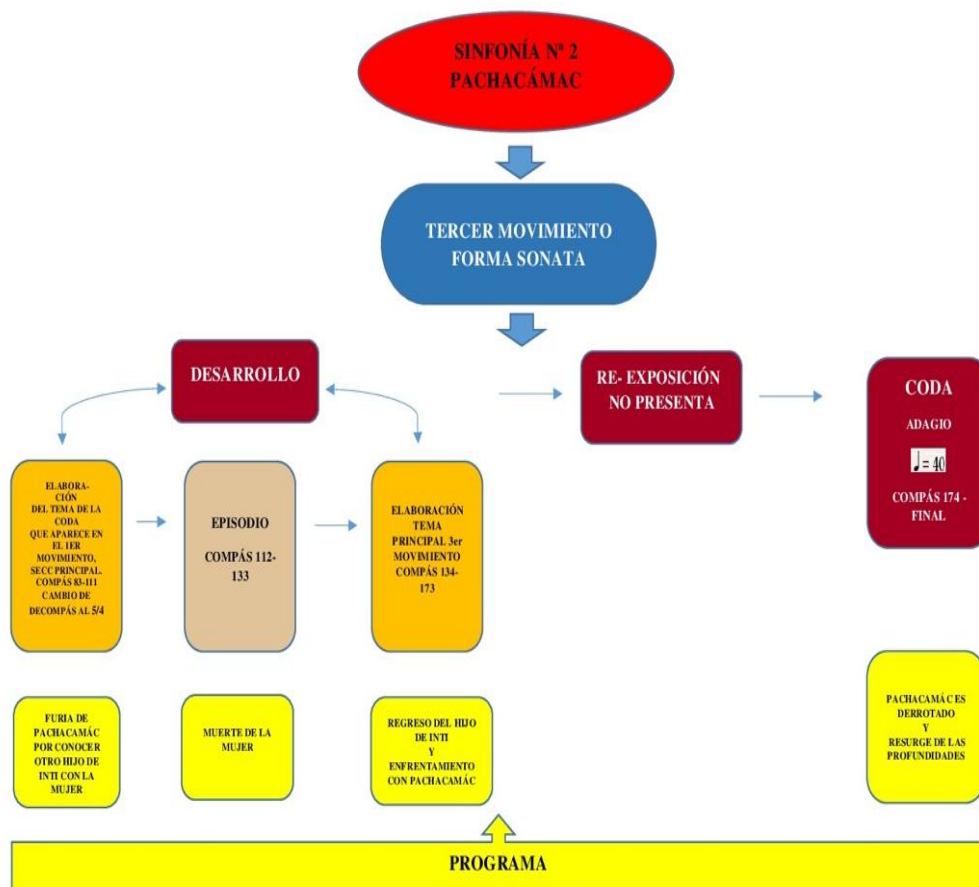


Gráfico 9-Estructura formal, armónico-tonal de la Exposición del tercer movimiento de la *Sinfonía Pachacámac* (Fuente: Elaboración propia de la investigadora)



**Gráfico 10-Estructura formal, armónico-tonal del Desarrollo y Coda del tercer movimiento de la Sinfonía Pachacámac (Fuente: Elaboración de la propia investigadora)**

## CONCLUSIONES

1-Las *Sinfonías N° 1 Ecuador* y *N° 2 Pachacámac*, del compositor ecuatoriano Ricardo Monteros Tello, constituyen una muestra representativa de la música académica que se hace en Ecuador en la actualidad. Pueden definirse dentro de la tendencia Neoclásica, debido a que respeta aspectos formales del ciclo sinfónico clásico, aunque con sonoridades armónico tonales del siglo XX. (Ver la representación gráfica a final del capítulo III)

2-Estas obras representan un gran aporte a la cultura de Ecuador, debido a que los temas escogidos como programa, responden a elementos relevantes dentro de la entidad nacional. El de la *Sinfonía Ecuador*, constituye un hecho histórico importante que determinó la liberación del país de la dominación española, La Batalla del Pichincha. Para la *Sinfonía Pachacámac*, se escogió una leyenda de la civilización inca, cuyas raíces se aprecian dentro del pluriculturalismo que caracteriza a la nación ecuatoriana en la actualidad.

3-Musicalmente, se emplean elementos del folclore ecuatoriano como la canción *Yupaichisca*, que aparece en la sección secundaria de la *Sinfonía Ecuador* y elementos del género del yaraví que se evidencian en la variación séptima del segundo movimiento de la *Sinfonía Pachacámac*, ambos de origen pre incaico y prehispánico, este último perteneciente a la región andina del país, basado en pentafricanismo. (Ver página 105 y 106 de este trabajo)

4-Estéticamente, sigue la propuesta realizada por el compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado quien en su ensayo “Música vernácula ecuatoriana” propone darle a la sinfonía, una variante nacional, manteniendo la estructura clásica de (Allegro - Larghetto-Allegretto Scherzo - Allegro Vivace), pero reemplazándola por géneros populares, teniendo en cuenta el carácter y aire de las mismas. Salgado propone, para segundos movimientos, el empleo de un yaraví, sugerencia a la que se acerca Monteros al desarrollar en una de las variaciones del segundo movimiento de su *Sinfonía*

*Pachacámac*, elementos característicos de este género. (Ver páginas 105 y 106 de este trabajo)

-Continúa Monteros la estética del compositor ecuatoriano Corsino Durán, quien compuso el poema sinfónico “*Atahualpa*, basado en el libro de Benjamín Carrión,” (Guerrero, 2002, p 1125), pues tiene como programa, la historia “del último rey del Incario.” (Guerrero, 2002 pp 249-250). Aunque en este caso no emplea el mismo género musical pero el hecho de que ambos acuden a la música programática para recrear a un personaje de la civilización inca, establece un punto de contacto importante estéticamente.

-Continúa el legado del Maestro Gerardo Guevara quien es uno de los compositores ecuatorianos que emplea el pentafonismo en sus obras académicas para representar las raíces ancestrales de su país y que han seguido muchos de los compositores académicos de la actualidad, aunque Monteros lo emplea con un estilo muy propio tanto en la sección secundaria de la *Sinfonía Ecuador* como en el segundo movimiento de *Pachacámac*. Guevara acude también a la cultura de origen inca para algunas de sus obras como el ballet *Yaguarshungo* en el que toca el tema “[...]del triunfo de Atahualpa sobre Huáscar, así como la sangrienta conquista y dominación española [...] (Abril, 2013, p:92)

-El maestro Monteros sigue la estética del director de orquesta ecuatoriano Álvaro Manzano en su única obra, el *Poema Sinfónico Rumiñahui*, obra programática obviamente, la que presenta forma sonata, tal como la *Sinfonía Ecuador*. Manzano emplea en la introducción “un motivo pentatónico y prehispánico” (de la Fuente, 2002, p 333) que es el *Salve, salve oh gran señora o Yupaichisca*<sup>57</sup> que emplea Monteros como tema secundario de la misma sinfonía, pieza pentatónica.

En la coda del poema sinfónico, Manzano recurre al tema que representa al personaje protagonista en la sección principal, desarrollado en género musical ecuatoriano de yumbo, pero esta vez convertido en un solemne himno que representa un canto a la esperanza, interpretado por una trompeta acompañada de campanas. Monteros, en la coda

---

<sup>57</sup> Referencia que da Monteros en la entrevista realizada por la autora.



final de la *Sinfonía Pachacámac*, , emplea el tema *Yupaichisca* que originalmente estaba en una escala pentatónica menor, esta vez en modo Mayor, para simbolizar el resurgimiento del Dios que había sido derrotado en el combate con el hijo de Inti. Ambas obras por tanto tienen la estética de concluir con un resurgir, con esperanza, y para esto ambos compositores emplearon los medios expresivos representativos.

-El estilo compositivo de Monteros se relaciona estéticamente con el estilo que es inherente a toda la música programática, en cuanto a “la concepción musical de naturaleza esencialmente dramática, colorista o descriptiva, debido a que está relacionada o es el reflejo de aspectos extra musicales y a la idea de que la música no es algo abstracto”. (Morgan 1991 p:21). Tomando este criterio, puede observarse puntos de contacto con el estilo del compositor alemán Richard Strauss, quien “[...] se deleita pintando cuadros musicales autosuficientes, como el pasaje de *Don Quijote* donde describe el balido de una oveja con *tremolandos* discordantes de los clarinetes y los metales” [...] (Sadie, 1994, p:402). En el caso de Monteros, este estilo puede apreciarse en numerosos pasajes dentro de sus obras, como el de la re exposición del único movimiento de la *Sinfonía Ecuador* en el que la cabalgata de los soldados hacia la batalla y dentro de la misma, se siente descrita claramente, a través del ostinato que hacen las cuerdas. Las escenas de la batalla misma, son perfectamente identificadas a través de los glisandos a octava, que terminan en intervalos armónicos de segundas mayores que interpretan los metales (trompetas y cornos franceses). Seguidamente, el compositor re expone el segundo tema de la sinfonía, La libertad, tema lírico muy expresivo, cantable; pero a la vez, recurre a elementos del primer tema, la revolución, que fusiona musicalmente, de la misma manera que se están vinculando los dos conceptos en el momento de la batalla, la revolución misma, el cambio y la libertad que depende de obtener el triunfo en el combate. El tratamiento melódico, unido al ostinato que mantienen los cornos, otorga un dramatismo tal a la escena, que se siente el estar en medio de este momento histórico, el patriotismo de los soldados, la fuerza de los ideales de estos hombres que defienden la independencia y soberanía a toda costa. Contribuye al logro de esta descripción, el clímax al que se llega con el aumento gradual de la dinámica hacia un fortísimo en el que participa toda la orquesta mientras los violines interpretan el tema de la libertad en un registro sobre agudo. Igualmente, el

emplear el tema *Salve, salve oh gran señora* al final, pero en modo esta vez en modo Mayor, es un recurso que refleja el triunfo, mensaje de optimismo y esperanza que tiene la obra. Recurso este, empleado por muchos compositores como Beethoven, a quien se refiere la siguiente cita:

“[...]Sus tremendos contrastes y sus explosiones vigorosas, sus impecables golpes del Destino, sus *sforzati* auténticamente beethovenianos, sus maravillosos ---acordes visionarios en los instrumentos de viento (poco antes de iniciarse el último *allegro*) y la victoriosa irrupción final de la tonalidad mayor, todos estos elementos han seguido siendo hasta nuestra época símbolo de la lucha heroica por la libertad de los hombres[...].”<sup>58</sup>

O en la última etapa del desarrollo del tercer movimiento de la Sinfonía Pachacámac en que se representa el combate librado entre el hijo de Inti y el Dios Pachacámac, una vez que ha sabido de la muerte de su madre, a manos del Dios. Es logrado a través de un ostinato y un efecto entre cortado a la vez, debido a que está presentado en compás irregular de 5/4. Este se compone melódicamente de diseños escalísticos ascendentes. Todo este pasaje comienza siendo interpretado por las cuerdas. A esto se suma, la elaboración motivica del tema principal de este movimiento, tema que en sí mismo, ya es épico, De inmediato se va logrando un clímax con un aumento en la dinámica hasta un forte sobre todo en la percusión y por la intervención de toda la orquesta, que nos hace sentir el combate.

-Continúa además el camino del compositor ruso Dimitri Shostakovich quien recrea en muchas de sus sinfonías, batallas y eventos épicos desarrollados durante la segunda guerra mundial, como es el caso de la *Tercera, Leningrado*, en la que es posible sentir a través de la música, la marcha de los soldados nazis al ocupar la ciudad que le da título a la obra, concebida dentro de la estética del realismo socialista, pero cuyos efectos musicales descriptivos, apreciamos también en las dos sinfonías del compositor ecuatoriano que se aborda en este trabajo.

-Que, estéticamente, las dos sinfonías de Ricardo Monteros, presentan relación, con las

---

<sup>58</sup> Hamel y Hürlimann (1970) Tomo II, p: 686.

sinfonías del compositor norteamericano del siglo XX Leonard Bernstein (lo que se demuestra en un trabajo anterior, realizado por la autora de esta investigación), titulado Las Sinfonías de Leonard Bernstein y Ricardo Monteros, paralelo musical, presentado como final del módulo de Historia de la Música para esta maestría y en el que se llegó a las siguientes conclusiones que a la vez constituyen conclusión para esta tesis:

Que tanto las tres sinfonías del compositor norteamericano tituladas *Jeremiah*, la N<sup>a</sup> 1, *The Age of Anxiety*, la N<sup>a</sup> 2 como *Kadish*, la N<sup>a</sup> 3, como las dos sinfonías de Monteros, pertenecen a la categoría de música programática.

Que, en todas, los programas se basan en elementos de la raíz cultural de cada uno de los compositores: en Bernstein: la religión cristiana correspondiente a su origen judío, en Monteros: la historia de su país en la primera y en una leyenda inca, civilización que invadió y por tanto influyó en su territorio y cultura la segunda.

Que ambos compositores emplean música tradicional de sus culturas en sus sinfonías. Bernstein en *Jeremiah*, cuyo primer tema del scherzo es tomado de un canto tradicional hebreo y la frase del comienzo de la parte vocal de Lamentación, es basada en una cadencia litúrgica que todavía es cantada hoy en conmemoración a la destrucción de Jerusalén por Babilonia. Monteros, emplea en *Ecuador*, la plegaria *Salve, salve oh gran señora o Yupaichisca*, de origen precolombino (ver páginas 86 y 87 de este trabajo) como tema de la sección secundaria y en *Pachacámac*, en el segundo movimiento, séptima variación, emplea características del yaraví, género pre incaico y pre colombino de la zona andina.

Que ambos compositores emplean música tonal en sus sinfonías, pero con sonoridades contemporáneas concernientes a intervalos y acordes disonantes como 4tas aumentadas y 5tas disminuidas (tritonos), acordes disminuidos y alterados en general.

Que, en el aspecto formal, todas difieren del modelo de la sinfonía clásica en cuanto a la cantidad de movimientos: *Ecuador* tiene un solo movimiento, *Pachacámac* tiene tres, *Jeremiah* tiene tres, *The Age of Anxiety* tiene dos partes como grandes movimientos y *Kaddish* tiene seis partes. Pero que sí emplean formas clásicas como las variaciones en

*The Edge of Anxiety* o la forma sonata en las dos sinfonías de Monteros y el tema con variaciones en el segundo movimiento de *Pachacámac*. (Marrero, p:12)

5- Con relación al estilo compositivo de Monteros y el vínculo de este, con su pensamiento estético, puede observarse, que en ambas obras se recrean ambientes épicos. El empleo del género de la sinfonía, y de la forma sonata en tres de los cuatro movimientos que hay en total en las dos obras, está dado porque el compositor prefiere este tipo de formas metódicas, que tienen un procedimiento pre establecido. Y se cita a Monteros:

“la forma sonata es como un recipiente, da forma a lo que se ponga en ella, me gusta cómo se ordenan las ideas, se pueden mostrar claramente y desarrollar, volver a exponer y hasta crear ramificaciones que es lo que hago en los episodios de ambas sinfonías y sonatas, me parece el recipiente mejor.”<sup>59</sup>

En el segundo movimiento emplea un tema con variaciones, otra forma pre establecida que solo le exige variar el tema ya creado. Estas formas se ajustan al pensamiento del compositor, organizado, estable, disciplinado, estricto, capaz de asumir planificadamente la composición de una forma compleja, que lleva todo un largo proceso creativo, en vez de emplear formas sencillas, más libres y por tanto sin el rigor de las escogidas. Esta característica está determinada por ser una persona, que tuvo una niñez feliz, creció en un hogar que aún hoy se mantiene con una estabilidad emocional, con valores, y con un ambiente de felicidad: el de sus padres y sus hermanas.

En la *Sinfonía Ecuador*, el programa es una batalla, un combate, que es descrito musicalmente. Monteros compone esta sinfonía, lejos de su Patria. El tema principal, en cambio, había surgido en un verano que pasó con su familia en Loja, frente a la ventana de su casa, en las últimas vacaciones antes del último año de estudios. Archivó la idea musical, sin un fin específico. A su regreso a Odessa, se le solicita, “un tema fuerte para la sinfonía”<sup>60</sup> con la que debía concluir sus estudios de composición, por tanto, escogió el tema archivado que fue del agrado de su maestra de composición. Siempre le inquietó el hecho de que en las fiestas por la independencia en Loja se interpretara la *Obertura 1812*

<sup>59</sup> Información ofrecida por el compositor.

<sup>60</sup> Ídem

del compositor ruso Piotr Ilich Tchaikovsky, tema que desde su punto de vista no tenía relación directa con la efeméride ecuatoriana, así que su sueño era crear una obra que tomase el lugar de esta y que fuera interpretada en las celebraciones por las fiestas Patria. Esta fue la motivación fundamental que llevó al compositor a titular la obra como su país y a rememorar esta página histórica de Ecuador. Pero, refiere el compositor, no logró su cometido puesto que la *Obertura* continúa siendo la obra que representa al Ecuador en su lucha libertaria.<sup>61</sup> En esta obra, se respira luz, esperanza, voluntad, a través de los temas, expresados por una melodía vigorosa y muy expresiva Aunque refleja un hecho histórico y épico, ésta batalla dio como resultado la liberación de Ecuador del opresor, tiene un mensaje filosófico de triunfo, optimismo, situación que estaba viviendo Monteros, al culminar sus estudios, al concluir una etapa importante de su vida, y con toda la expectativa que se suele tener, al estar próximo a la obtención de ese logro. Momento en el que además había encontrado el amor, de una muchacha ucraniana, una bella cantante lírica. El compositor es de la opinión de que al público le gusta el estruendo final en las obras, y “el estruendo mayor”, por tanto su meta en los finales es “tener al público aplaudiendo.”<sup>62</sup> Refiere, que ya ha empleado finales en pianísimo en obras y no funcionan en Latinoamérica en donde el público no está preparado para ese tipo de tratamiento filosófico, profundo para finalizar, así que le da gusto al público.<sup>63</sup>

En *Pachacámac*, el compositor demuestra nuevamente su interés por temas tradicionales nacionales. Esta segunda sinfonía la compone Monteros en Ecuador, en el primer semestre del año 2013. Trabajaba ya como docente y vicerrector del Conservatorio. Era un dirigente académico, pero a la vez administrativo, complicado con estos asuntos laborales El tema principal, surgió en una tarde gris para el compositor, pues les habían “sacado un panfleto muy agresivo y poco gentil para mí y el rector del conservatorio en el que se hablaba muy mal de ambos. De mí, que era un compositor muy mediocre y que mis obras eran penosas. Lo grave era que mi música no estaba en ninguna parte, ni en YouTube ni en discos, ni nada, nadie la había escuchado en Ecuador, pero se

---

<sup>61</sup> Información ofrecida por el compositor.

<sup>62</sup> Ídem

<sup>63</sup> Ídem.

decía de mí. La pasé mal ese día y al terminar la tarde bajé a mi aula y arremetí sobre el piano, de un solo toque, salió el tema de Pachacámac.<sup>64</sup> ”. Poco después empezó a trabajar en lo que quería llamar el Poema de la Ira, porque además del sentimiento de molestia e inconformidad que había provocado el surgimiento del tema musical, había otra coincidencia, el hecho de que a su esposa nombrada Irina, le llaman cariñosamente Ira en casa. (la chica ucraniana que se radicó con él en Ecuador y que es una profesional del canto lírico en el país). Poco después, Monteros recibió el premio de composición otorgado a la sinfonía *Ecuador*, y el mismo día de su estreno, se propuso volver a ganarlo.

La Orquesta Sinfónica Nacional lanzó la convocatoria para la nueva emisión del concurso para la que decidió tener lista su segunda sinfonía. Debido al plazo de entrega, tenía solo cinco meses para componerla, exigían 25 minutos de duración. Trabajó en la composición de la sinfonía en horario de 10 de la noche a 5 de la madrugada puesto que en el conservatorio debía cumplir 8 horas de trabajo. Se quedaba dormido en su auto cuando paraba en los semáforos, tanto era el cansancio. Su idea inicial era la de tratar el tema del Dios Prometeo de la mitología griega, quien robaba el fuego (conocimiento) y se lo daba a los hombres<sup>65</sup>, pero luego, su esposa sugirió que tomara el nombre de un Dios de la mitología ecuatoriana, y definitivamente se decidió por Pachacámac. Después de terminar la sinfonía, estuvo un año sin componer, recuperándose del arduo trabajo que le había demandado *Pachacámac*.

Es significativo que haya escogido una leyenda sobre la creación, que conlleva al surgimiento de la civilización, simbolizado, primeramente, al despedazar al primer hijo de Inti, que da lugar al nacimiento de la vida, (las plantas, los animales) y después en el segundo hijo de Inti con la mujer que es el que sobrevive. Pero para lograr esto, hay tragedias, (las muertes del esposo, el primer hijo y la propia mujer), hay sufrimiento, la mujer sufre las dos primeras muertes y el segundo hijo sufre la muerte de su madre. Estos escayos de la historia, se vinculan con los obstáculos y tropiezos a los que se enfrenta el compositor en su trayectoria. Decidió mantener vivo a Pachacámac por si se ofrecía

---

<sup>64</sup> Ídem

<sup>65</sup> Información ofrecida por el compositor

quizás una nueva sinfonía, Pachacámac, la venganza, o sea, una tercera sinfonía que diera continuación a la historia de la segunda.

Ricardo Monteros, es un compositor que responde a su tiempo. Sigue la tendencia estética de tomar melodías y ritmos populares de su cultura natal para transformarlas en música de concierto, pero a través de lenguajes contemporáneos que, aunque no sean de los considerados vanguardistas, experimentalistas o post modernistas, evidencian el empleo de técnicas del siglo XX, obtenidas mediante estudios académicos de fuerte rigor en Europa. Recurre a ostinatos rítmicos y el ritmo va a ser uno de los elementos conductores de sus obras, impregnándoles una gran fuerza. En las dos sinfonías que ha compuesto hasta la actualidad, emplea medios sonoros tradicionales, pues se comunica a través de la orquesta sinfónica, solo con el aumento de un set de tímpani más. Demuestra sensibilizar a los receptores, con lo histórico de los temas que sirven de programa a sus obras y con la expresividad y carga dramática, logrando ubicar al ecuatoriano de principios del siglo XXI, en medio de una batalla importante en la historia de su país o dentro de un conflicto épico entre dioses y seres humanos, haciéndolo sentir dolor, miedo, fuerza y vida, como solo un artista con talento y compromiso lo puede hacer.

6-Los elementos expuestos en estas conclusiones, además de constituir un aporte a la cultura del país, les otorgan un carácter nacionalista a las dos sinfonías del Maestro Ricardo Monteros.

7-A todo lo anteriormente expuesto, se suma que dichas sinfonías son obras en las que se emplean técnicas de composición del siglo XX en cuanto al tratamiento de la orquestación, y del ritmo, académicamente bien desarrolladas, con un alto nivel, lo que además propició que fueran premiadas en dos de los concursos de composición más importantes de música académica del país, el Concurso de Composición de la Orquesta Sinfónica Nacional, emisiones de 2012 y 2013, confirmamos su aporte a la cultura de Ecuador.

8-Teniendo en cuenta, que las ciencias musicológicas en Ecuador, tienen poco desarrollo, este trabajo de investigación sobre la obra del maestro Ricardo Monteros, servirá como

referente para otros estudios acerca de él y de otros compositores anteriores y actuales, aportando luces en cuanto a la composición sinfónica en Ecuador y la región, lo que resulta necesario para mantener puntos de contacto con la obra creativa de compositores que como Monteros están en pleno auge de su carrera compositiva y cuyo seguimiento es indispensable para el estudio del desarrollo y evolución de la música académica ecuatoriana.



## RECOMENDACIONES

Mediante la investigación llevada a cabo, se ha podido evidenciar, que hay una vasta obra académica de un alto nivel, de compositores ecuatorianos sobre todo en la actualidad. Que no se desarrollan suficientes estudios musicológicos sobre las mismas, así como, que no existe el conocimiento de estos repertorios en el ámbito nacional ni internacional suficientemente. Por lo que se recomienda:

1-Que la música académica producida por compositores ecuatorianos, forme parte de los repertorios habituales de las cuatro Orquestas Sinfónicas del país: la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta Sinfónica de Guayaquil, la Orquesta Sinfónica de Cuenca y la Orquesta Sinfónica de Loja.

2-Que se mantenga la realización de los Festivales Ecuatorianos de Música Contemporánea, con una periodicidad sistemática máxima cada dos años para promover y difundir la música de creación nacional de compositores jóvenes y anteriores, ecuatorianos y de otros países, como parte de la política cultural, con auspicio del Ministerio de Cultura y demás entidades que puedan contribuir al mismo.

3-Que se mantengan las políticas culturales tales como el proyecto Nuestra Música, que lleva a cabo la Fundación Teatro Nacional Sucre, para difundir la obra de los compositores ecuatorianos, mediante conciertos, festivales, encuentros, en los que participen las orquestas, bandas, agrupaciones de cámara, solistas y coros, pertenecientes al Ministerio de Cultura y Patrimonio y las instancias municipales del país.

4-Que se concrete la articulación de los Conservatorio Superiores Nacional de Música de Quito, Cuenca y Loja a la Universidad de las Artes, todas entidades públicas, para que definitivamente pueda ofertarse la Licenciatura en Música mención composición, de manera que existan graduados formados en el país, que garanticen la consecutiva formación de compositores.

5-Que las obras académicas de compositores ecuatorianos se incluyan en los programas de estudios de los conservatorios públicos y privados de todos los niveles en el país, tanto de básica, bachillerato y superiores, así como en las universidades públicas y privadas como obligatorias. Tanto, como las obras de música popular y folclórica ecuatorianas.

6-Que, en los centros de estudio musicales de nivel superior, las investigaciones que se lleven a cabo, sean encaminadas a profundizar en el estudio de la música tanto académica como popular, llenándose los vacíos musicológicos y metodológicos con respecto al tema. Tal como orienta, la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT) en su política hacia la investigación, de manera que se cree una base de datos común y asequible a dichos centros, a bibliotecas públicas, así como a demás entidades del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

7 -Que se cree una política encaminada a la grabación y publicación de audios y videos de obras académicas de compositores ecuatorianos, para su preservación, conservación y difusión nacional e internacional de este patrimonio cultural importante.

## BIBLIOGRAFÍA:

### Fuentes Secundarias.

#### Textos:

AYALA R.R, (1999) *Mitos y Leyendas de los Incas*. Edicomunicación, Barcelona, España.

ABRIL ZAMORA Johanna Elizabeth, (2013). Corrientes Estético-Musicales enfrentadas en Ecuador a mediados del siglo XX que dieron origen a la música académica contemporánea nacional estudios comparativos de los compositores Gerardo Guevara y Mesías Maiguashca. (Tesis de Maestría). Facultad de Artes. Universidad de Cuenca.

BENT IAN D, (1980) “Analysis” en *The New Grove Dictionary of the Music and Musicians*. Stanley Sadie (Editor). London: Mac Millian.

- “Structuralism and Music” en: *The New Grove Dictionary of the Music and Musicians*. Stanley Sadie (Editor). London: Mac Millian.

- “Symphony” en: *The New Grove Dictionary of the Music and Musicians*. Stanley Sadie (Editor). London: Mac Millian.

CARREDANO Consuelo y ELI Victoria (2015) *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*. Volumen 8: *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid. España.

CARRIÓN Oswaldo, (2002) *Lo Mejor del Siglo XX. Música Ecuatoriana*. Editorial Duma. Quito, México, Bogotá.

DEVOTO Daniel, (15 septiembre 2010) “Panorama de la musicología latinoamericana”, JSTOR, (Consultado 6 mayo de 2015)

DÍAZ González Ignacio, (2004) *La Armonía Vanguardista sistemas, análisis y creación*, Pueblo y Educación, Ciudad Habana, Cuba, p 24.

*Diccionario esencial de la lengua española*, Real Academia Española. (2006) Espasa Calpe, Madrid, España. ISBN: 84-670-2314-7

ECO Umberto, (1998). *Cómo se hace una Tesis. Técnicas y Procedimientos de investigación, estudio y escritura*. GEDISA S. A. Barcelona, España

FERNÁNDEZ Calvo Diana, (2014) “Estructuralismo y Análisis”, Metodología de la Investigación, Maestría en Musicología, Universidad de Cuenca.

ESTÉVEZ Báez Olger Milton, (2010), “Sistema de las Músicas del Ecuador” Ministerio de Cultura, documento consolidado con links, pdf, pp 274, Quito, Ecuador.

-“De la música académica en Ecuador” (2012), Suplemento dominical De Cartón Piedra del diario El Telégrafo, Quito, Ecuador.

- “¿Década pérdida u obertura?” Signos de Futuro, (1991) Agencia Española de Cooperación Internacional. Quito. Ecuador, 189-221, p:34

GARCÍA Iliana, (2012). *Claves de Armonía*. Ediciones Museo de la Música. Ciudad de la Habana. Cuba

GREEN, D. (1979) *Form in tonal music. An Introduction to Analysis*. Austin. Holt, Rinehart and Winston Eds. Texas University.

GRIFFITHS Paul, (2005) “Veladas románticas”, “Capítulo 18, Anochecer y amanecer” “Capítulo 19, Adelante, atrás y de lado” “Capítulo 20, Las necesidades del pueblo” *Breve historia de la música occidental*, Ediciones Akal, Madrid, España. (s/p)

GUERRERO GONZÁLEZ Pablo, (2004-2005) *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Conmúsica y el Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.. pp 928-941 y 1462-1470.

GUEVARA Gerardo, (2002) *Historia de la Música del Ecuador*. Apligraf. Quito, Ecuador, ” XIV-El DIC en el Conservatorio Nacional de Música. ” p 138.

- *Historia de la Música del Ecuador*. Apligraf. Quito, Ecuador. “XII-Primera, segunda y tercera generación de compositores académicos.” pp 124-132.

- *Historia de la Música del Ecuador*. Apligraf. Quito, Ecuador. “ XIII-Cuarta, quinta y sexta generación.” pp133-138

HAMEL, Fred y HÜRLIMANN Martín, (1970). *Enciclopedia de la Música*. Tomo I, Barcelona: Grijalbo, S.A, pp 214 y 215

-Tomo II, p:686

HERNÁNDEZ, SAMPIERI Roberto. FERNÁNDEZ, COLLADO Carlos. PILAR, BAPTISTA Lucio, (2010) *Metodología de la Investigación*.5ta Edición. The McGraw-Hill Companies, Inc. D. F. México.

HUSEBY Gerardo V, “Hacia una nueva musicología latinoamericana”, *Revista de Musicología*, Volumen 16, N° 3, 1993. pp. 1758-1761. Consultado febrero de 2015)

URL estable: <http://www.jstor.org/stable/20796041>

JUMBO MEDINA Rommel Joselito. (2013) Carlos Infante Rubira. Un Enfoque Analítico de la Producción Musical del Compositor. (Tesis de Maestría). Facultad de Artes. Universidad de Cuenca.

LATHAM Alison, (2008) *Diccionario Enciclopédico de la Música*, “Sinfonía”, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

-*Diccionario Enciclopédico de la Música*, “Música programática”, Fondo de Cultura Económica, México, D.F. pp 1024-1025.

LORRAINE René, (1993) “Musicology and Theory: Where it`sBeen, Where It`s Going”. En “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol 5 N° 2, The American Society for Aesthetics.

MARRERO CASTILLO Zilia (2015) Las Sinfonías de Leonard Bernstein y Ricardo Monteros, paralelo musical.(Trabajo final del módulo de Historia de la Música. Maestría en Musicología. Facultad de Artes. Universidad de Cuenca).

MERINO MONTERO Luis, (1984) “La Musicología y el creador latinoamericano”, Revista Musical Chilena, XXXVIII/161 (enero-junio), Repositorio Académico de la Universidad de Chile. pp.80-81.

URL: <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/118371>

ISSN: 0717-6552

MERSMANN Hans, “Método para el análisis de la música contemporánea”, Revista Musical Chilena.

MIRANDA Ricardo y TELLO AURELIO (2011) *La Música en Latinoamérica*, Volumen 4. Dirección General del Archivo histórico y Diplomático. México, D.F. pp:319.

MORGAN Robert P. (1991) *La Música del siglo XX*, W.W. “Algunas figuras de transición. Rusia. Skriabin” “Fuera del continente” Norton&Company. Nueva York, Estados Unidos. pp 21, 24, 73, 147-156

NATTIEZ J. J, (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. New Jersey, Princeton, University Press.

PERSICHETTI Vincent (1985) *Armonía del siglo XX*, Real Madrid, España. Pp 128-129

PISTON Walter, (1987). *Armonía*. W.W. Norton & Company. Nueva York. Estados Unidos.

RAMOS Blanco Georgina y BIDOT José M (1985) *Fundamentos Teóricos de la Música I*, Editora Musical de Cuba, Ciudad de la Habana, Cuba. pp 124-125 y 176

RODRÍGUEZ ESPLUGAS Lucía Ivonne, (n/f), *12 Temas de Análisis para el Nivel Medio*, La Habana, Cuba. (sin lugar).



RODRÍGUEZ SUSO Carmen, (2002) *Prontuario de Musicología* Música, sonidos sociedad, Barcelona: Clivis.

SADIE Stanley, (1994). *Guía Akal de la Música*, “El Cambio de siglo” Ediciones Akal, S. A, Madrid, España. P 402.

VILAR PAYÁ Luisa E Ismael SIMENTAL Emilia, (diciembre 2007/enero-junio 2008). “La Obra de Alfred Schnittke y la problemática en torno al posmodernismo en la música rusa”. Revista Redes Música, diciembre 2007/enero-junio 2008. Baja California, México.

WEISSMANN, Leonardo. (julio a diciembre 1989). “¿Musicologías?” Revista Musical Chilena N° 172, Santiago de Chile. Pag. 15.

- “Una musicología integrada para Latinoamérica”, (1993) Revista de Musicología, XVI, 3.

WONG Ketty, (2013) *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Quito, Ecuador.

## **ENTREVISTAS:**

MARRERO Zilia (2015, enero, 20). Entrevista al compositor Ricardo Monteros Tello. Quito, Ecuador.

MARRERO Zilia (2016, julio) Entrevista al compositor Eugenio Auz.

MARRERO Zilia (2016, agosto). Entrevista a Iván Febre, concertino de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil, Ecuador.

MARRERO Zilia (2016, agosto) Entrevista a Paul Velazco, jefe de la cuerda de los contrabajos de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil, representante de los músicos ante la Junta directiva de la orquesta y profesor de la Universidad de las Artes en Ecuador.

MARRERO Zilia (2016, septiembre) Entrevista al compositor Julián Pontón, director del DIC entre los años de 1994 y 2012.

MARRERO Zilia (2016, septiembre) Entrevista a la flautista Priscila Castro.

MARRERO Zilia (2016 septiembre) Entrevista al compositor Benito Belduma.

MARRERO Zilia (2016, octubre) Entrevista a la Doctora en música y compositora Janeth Alvarado.

MARRERO Zilia (2016, octubre) Entrevista al compositor Terry Pazmiño.

MARRERO Zilia (2016, octubre) Entrevista a la Directora Titular de la Orquesta de Loja, Maestra Andrea Vela.

MARRERO Zilia (2016, noviembre) Entrevista al estudiante de trombón Daniel Peña.





MARRERO Zilia (2016, noviembre) Entrevista al compositor Milton Estévez, fundador del Departamento de investigación, creación y difusión musical (DIC) del Conservatorio Nacional de Música (CNM) y fundador de los Festivales de música contemporánea ecuatorianos.

MARRERO Zilia (2016, diciembre) Entrevista al compositor y Director de la carrera de música de la Universidad de Cuenca, José Urgilés.

## SITIOS WEBS

ABC Cultura Música, (14 de marzo de 2016). Consultado 23 de octubre de 2016.  
[http://www.abc.es/cultura/musica/abci-muere-compositor-peter-maxwell-davies-201603141712\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/musica/abci-muere-compositor-peter-maxwell-davies-201603141712_noticia.html)

2016). Consultado 11 de noviembre de 2016.

[http://www.noticiasquito.gob.ec/index.php?module=Noticias&func=news\\_user\\_view&iid=23063&umt=%91Nuestra%20M%Fasica%92%20este%2010%20de%20diciembre%20en%20el%20Teatro%20Sucre](http://www.noticiasquito.gob.ec/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&iid=23063&umt=%91Nuestra%20M%Fasica%92%20este%2010%20de%20diciembre%20en%20el%20Teatro%20Sucre)

[Analysis in Oxford Music Online Copyright Oxford University Press \(2007-2009\). \(06 de 2009\)](#)

article url: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/41862>

Andes, Agencia Pública de Noticias de Ecuador y Suramérica, (13 de septiembre de 2012). Consultado el 02 de noviembre de 2016.

<http://www.andes.info.ec/es/cultura-reportajes/6385.html>

Canal de televisión Gama en vivo (2015) Consultado 29 de noviembre de 2016.

<http://www.gamatv.com.ec/la-batalla-del-pichincha-24-de-mayo-de-1822/>

Carrera de Composición del Conservatorio Nacional de Música (Ricardo Monteros Tello, 22 de marzo de 2011) Consultado 10 de noviembre de 2016

<http://carreracomposicion.blogspot.com/2011/03/festival-musica-viva-musica-academica.html>

Catálogo oficial del Festival de música contemporánea Músicaviva. (septiembre de 2012). Consultado 02 de noviembre de 2016)

<http://www.youblisher.com/p/430073-Catalogo-Musicaviva-2012/>

Centro Mexicano para la música y las artes sonoras, CMMAS org- (22 de febrero de 2010). Consultado 20 de mayo de 2017)

[http://www.cmmas.org/cmmas\\_eventos.php?lan=es&id=325](http://www.cmmas.org/cmmas_eventos.php?lan=es&id=325)

Conservatorio Nacional de Música. (01 de junio de 2016) Consultado 03 de noviembre de 2016

<http://www.conamusi.edu.ec/?p=192>

Crónica, (17 de octubre de 2013). Consultado 26 de Agosto de 2014.<http://cronica.com.ec/index.php/loja/item/69594-%E2%80%9Csinfon%C3%ADa-pachac%C3%A1mac%E2%80%9D-de-ricardo-monteros-en-concierto-con-la-osne>

El Comercio, (4 de mayo de 2012). Consultado 26 de agosto de 2014.  
<http://www.elcomercio.com.ec/tendencias/cultura/ricardo-monteros-mi-musica-sonido.html>.

El Comercio. Luis Humberto Salgado revive en un disco del ensamble Quito 6. (29 de octubre de 2010) Consultado 11 de noviembre de 2016.

<http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/luis-humberto-salgado-revive-disco.html>

El Mercurio, “SIME busca fortalecer agrupaciones musicales” (30 enero de 2012) Consultado 02 de noviembre de 2016.

<http://www.elmercurio.com.ec/319329-sime-busca-fortalecer-agrupaciones-musicales/>

El Mercurio. (13 de mayo de 2013). Cuenca vive desde hoy el Festival Internacional de Piano. Consultado 04 de noviembre de 2016.

<http://www.elmercurio.com.ec/380465-cuenca-vive-desde-hoy-el-festival-internacional-de-piano/>

El País, (José Fernández Guerra, 19 de marzo de 2016). Consultado 23 de octubre de 2016.

[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/18/actualidad/1458338510\\_908965.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/18/actualidad/1458338510_908965.html)

El Tiempo (31 de Agosto de 2016) Carlos Solano. Consultado 31 de octubre de 2016.

<http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/perfil-de-krzysztof-penderecki-en-el-festival-de-musica-sacra/16687862> <http://redce.org/wp->

El Tiempo. (11 de mayo de 2013). Festival de Piano. Una fiesta musical en Cuenca. Consultado 04 de noviembre de 2016

<http://www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/312313/festival-de-piano-una-fiesta-musical-en-cuenca>

Enciclopedia del Ecuador (s/f) Efrén Avilés Pino. Consultado 05 de noviembre de 2016.

<http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/miguel-angel-casares/>

Enciclopedia del Ecuador (s/f) Efrén Avilés Pino. Consultado 17 de noviembre de 2016.

<http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/salvador-bustamante-celi/>

Festival de Música Contemporánea (marzo de 2016). Consultado 03 de noviembre de 2016.

[content/uploads/2016/03/PROGRAMACION-XII-FESTIVAL-ECUATORIANO-DE-MUSICA-CONTEMPORANEA.pdf](#)

Fundación Teatro Nacional Sucre (diciembre 4 de 2015). Consultado 11 de diciembre de 2016 . <http://www.teatrosucre.com/evento/nuestra-m%C3%BAsica-fiesta-en-la-plaza>

Fundación Teatro Nacional Sucre. Mapa del Sitio, copyright 2015. Consultado 11 de diciembre de 2016 . <http://www.teatrosucre.com/mapa-del-sitio>

Fundación Teatro Nacional Sucre. Mapa del Sitio, copyright 2015. Consultado 11 de diciembre de 2016

<http://www.teatrosucre.com/evento/nuestra-m%C3%BAsica-con-la-banda-sinf%C3%B3nica-metropolitana-de-quito-y-tushpar-percusi%C3%B3n-ensamble>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 05 de octubre de 2016. <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-rusia/los-compositores-mas-notables-3/tishchenko/>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 05 de octubre de 2016.  
<http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-rusia/los-compositores-mas-notables-2/weinberg>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 06 de octubre de 2016 <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-rusia/los-compositores-mas-notables-3/shchedrin>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 07 de octubre de 2016,  
<http://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/elgar/>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 07 de octubre de 2016,  
<http://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xix/la-sinfonia-en-francia/segunda-mitad-siglo-xix/>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 08 de octubre de 2016,  
<http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-finlandia/sibelius/>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 08 de octubre de 2016.

<http://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/vaughan-williams/>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 09 de octubre de 2016

<http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-los-estados-unidos/copland/>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 14 de octubre de 2016.

<http://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/szymanowski/>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 15 de octubre de 2016. <http://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/martinu/>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 20 de octubre de 2016.

<http://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/lutoslawski/>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 31 de octubre de 2016.

<http://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/penderecki/>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 17 de diciembre de 2016.

<http://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xviii/inicios-de-la-sinfonia/>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 18 de diciembre de 2016.

<http://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xviii/la-escuela-de-mannheim/>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 18 de diciembre de 2016.

<http://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xviii/la-escuela-de-berlin/>

Historia de la Sinfonía, (Serracanta Francesc, 2014-2016). Consultado 18 de diciembre de 2016.

<http://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xviii/la-escuela-de-viena/>

Krusay. (Cheqa. Block spot. 22 de marzo de 2011) Consultado 10 de noviembre de 2016

<http://krusay.blogspot.com/2011/03/festival-musica-viva-un-lugar-para-el.html#!/tcmback>

La Barra espaciadora “Todos los tiempos de la música contemporánea” (4 de Abril de 2016). Juan Mullo Sandoval. Consultado 02 de noviembre de 2016

<http://www.labarraespaciadora.com/culturas/10249>

La Hora Nacional, (18 de octubre de 2013). Consultado 26 de Agosto de 2014.

[http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101578707/1/Encuentro\\_de\\_Compositores\\_cierra\\_hoy\\_.html#.U\\_0oyjJ5Nzs](http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101578707/1/Encuentro_de_Compositores_cierra_hoy_.html#.U_0oyjJ5Nzs)

Leonard Bernstein “Symphony No. 1: Jeremiah” Chisholm Kate (s/f). Consultado 10 de junio de 2015

[http://www.leonardbernstein.com/works\\_jeremiah.htm](http://www.leonardbernstein.com/works_jeremiah.htm)

Leonard Bernstein “Symphony No.2: The Age of the Anxiety” Chisholm Kate (s/f). Consultado 14 de junio de 2015

[http://www.leonardbernstein.com/works\\_anxiety.htm](http://www.leonardbernstein.com/works_anxiety.htm)

Leonard Bernstein “Symphony No.3: Kaddish”, Gottlieb, Jack (s/f). (Consultado 17 de junio de 2015)

[http://www.leonardbernstein.com/works\\_kaddish.htm](http://www.leonardbernstein.com/works_kaddish.htm)

Memoria Musical del Ecuador. (24 de mayo de 2011) “Un yaraví ecuatoriano: Puñales.”. Consultado 07 de mayo de 2017 <http://soymusicaecuador.blogspot.com/search?q=G%C3%A9nero+del+yarav%C3%AD>

Milton Estévez. (s/f). Consultado 13-18 de noviembre de 2016.

<http://www.miltonestevez.net/BioNote.html#Top>

Ministerio de Cultura, “Quienes somos” (s/f) Consultado 02 de noviembre de 2016.

<http://orquestasj.culturaypatrimonio.gob.ec/quienes-somos/>

Ministerio de Cultura y Patrimonio. (s/f) Consultado 02 de noviembre de 2016

<http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/se-acerca-el-festival-de-musica-academica-contemporanea/>

Ministerio de Cultura y Patrimonio, (s/f) “Los lenguajes sonoros de la REDCE” Pablo Freire. Consultado 18 de noviembre de 2016.

<http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/los-lenguajes-sonoros-de-la-redce/>

Apreciación Musical, Notas a los Programas de la Orquesta Sinfónica Nacional, Poema sinfónico Rumiñahui (2002), Julio Ernesto Ravelo de la Fuente, ISBN 99934-25-11-7 (p 333) Consultado el 14 de mayo de 2017

[https://books.google.com.ec/books?id=oGS7RiUPuGgC&pg=PA333&lpg=PA333&dq=Poema+sinf%C3%B3nico+Rumi%C3%B1ahui+de+Alvaro+Manzano&source=bl&ots=a8q6fCB82D&sig=i2dYVFskYcgsSg7JT8HY7bjGn-8&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjylJ2cw\\_DTAhXBWCYKHQVwDe0Q6AEILjAB#v=onepage&q=Poema%20sinf%C3%B3nico%20Rumi%C3%B1ahui%20de%20Alvaro%20Manzano&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=oGS7RiUPuGgC&pg=PA333&lpg=PA333&dq=Poema+sinf%C3%B3nico+Rumi%C3%B1ahui+de+Alvaro+Manzano&source=bl&ots=a8q6fCB82D&sig=i2dYVFskYcgsSg7JT8HY7bjGn-8&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjylJ2cw_DTAhXBWCYKHQVwDe0Q6AEILjAB#v=onepage&q=Poema%20sinf%C3%B3nico%20Rumi%C3%B1ahui%20de%20Alvaro%20Manzano&f=false)



Pablo Guerrero, (15 de septiembre de 2012) en “Salve, salve gran señora. Carta a Mesías.” Memoria musical del Ecuador. Consultado el 25 de junio de 2015  
<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2012/09/salve-salve-gran-senora-carta-mesias.html>..

Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador. (s.f). Consultado 26 de agosto de 2014.  
'[http://www.sinfonicanacional.gob.ec/newsite/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=47&Itemid=668&limitstart=10](http://www.sinfonicanacional.gob.ec/newsite/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=47&Itemid=668&limitstart=10)

Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador. (s.f) Consultado 26 de Agosto de 2014.  
[http://www.sinfonicanacional.gob.ec/newsite/index.php?option=com\\_content&view=article&id=686:ricardo-monteros-premiado-en-concurso-de-composicion-osne&catid=42:noticias&Itemid=667](http://www.sinfonicanacional.gob.ec/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=686:ricardo-monteros-premiado-en-concurso-de-composicion-osne&catid=42:noticias&Itemid=667)

Orquesta Sinfónica de Ecuador.(s.f).Consultado 26 Agosto 2014.  
[http://www.sinfonicanacional.gob.ec/newsite/index.php?option=com\\_content&view=article&id=387%3Aganadores-del-concurso-de-compositores-ecuatorianos-orquesta-sinfonica-nacional-del-ecuador&catid=42%3Anoticias&Itemid=667](http://www.sinfonicanacional.gob.ec/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=387%3Aganadores-del-concurso-de-compositores-ecuatorianos-orquesta-sinfonica-nacional-del-ecuador&catid=42%3Anoticias&Itemid=667)

[Prezi. \(9 de marzo de 2014\)](#) María Fernanda Mancheno. Consultado 05 de noviembre de 2016  
<https://prezi.com/0amk5xqyc6uh/luis-humberto-salgado/>

[Revista El Apuntador N° 34, \(s/f\) Amelia Gordón Suárez. Consultado 18 de noviembre de 2016.](#)  
<http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-n34/concierto/compositores-ecuatorianos-en-freiburg-amelia-gordn-surez/>

Sala de lectura Miguel Donoso Pareja, “Guía para conocer y escuchar a las orquestas sinfónicas: Manual de uso didáctico del multimedia”. (s/f) Consultado 02 de noviembre de 2016



[http://biblioteca.uartes.edu.ec/cgi-bin/koha/opacdetail.pl?biblionumber=11438&shelfbrowse\\_itemnumber=26184](http://biblioteca.uartes.edu.ec/cgi-bin/koha/opacdetail.pl?biblionumber=11438&shelfbrowse_itemnumber=26184)

Sinfonía Pachacámac de Ricardo Monteros, interpretada por Orquesta Sinfónica de Guayaquil, director Andrey Vasileuski (Publicado 14-enero-2014). YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=c-FdZ1U7ABA>

Sinfonía Ecuador de Ricardo Monteros, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Guayaquil, director David Harutunyan. (Publicado 18. mayo.2013). YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=qbzkuDQc3kM>

[XVI Seminario FLADEM. Programa preliminar \(16 de octubre de 2010\) Consultado 10 de noviembre de 2016.](#)

<http://es.slideshare.net/quaquadela/xvi-seminario-fladem-programa-preliminar-outubro-2010>

Word Press.com site (s.f). Consultado 26 de agosto de 2014.

<http://ricardomonteros.wordpress.com/2011/10/23/engels-ricardo-monteros-tello/>

## ANEXOS

**Anexo 1: Programa de mano concierto *Sinfonía N° 1 Ecuador*. Orquesta Sinfónica de Guayaquil. (Festival Músicaviva 2012).**



**OSG**  
ORQUESTA  
SINFÓNICA DE GUAYAQUIL

**Músicaviva 2012**  
Festival de música  
académica contemporánea

**LA ORQUESTA SINFÓNICA DE GUAYAQUIL**  
PRESENTA  
**XVII CONCIERTO DE TEMPORADA 2012 | 2013**

**DIRECTOR TITULAR**  
**MSTRO. DAVID HARUTYUNYAN**

**SOLISTA INVITADO**  
**MSTRO. JORGE SAADE - VIOLÍN**

**Viernes 28 Septiembre**  
Teatro Centro Cívico  
"Eloy Alfaro"  
19h30  
Entrada Libre

Auspiciantes OSG:

**Anexo 2: Programa de mano concierto *Sinfonía N° 2 Pachacamac*. Orquesta Sinfónica de Guayaquil.**



**La Orquesta Sinfónica de Guayaquil**  
presenta su  
**XI CONCIERTO DE TEMPORADA**  
2014 - 2015

**Director:** David Harutyunyan

**Eduardo Florencia**  
Sinfonia concertante para  
violoncello y orquesta

**Solista invitada:** Ailsa Lewin

**Ricardo Monteros**  
Sinfonía No. 2 "Pachacámac"

**JUEVES**  
**10 de Julio**

**20H00**

**TEATRO CENTRO DE ARTE**

**ENTRADA GRATUITA**

f /Orquesta Sinfónica de Guayaquil    @Orq\_Sinf\_Gye    orquestasinfonicadeguayaquil

Auspiciantes de la OSG:

 Ministerio de Cultura y Patrimonio     UES     UTEG     GRAND HOTEL GUAYAQUIL    



### Anexo 3: Programa de mano concierto *Valse Despedida-Homenaje a los Ausentes* d Orquesta Sinfónica Loja.



## Andrea Vela

### Directora Titular

Nació en Quito. Tiene una Maestría en Dirección de Orquesta del Conservatorio de Shanghai (China) donde estudió con el reconocido director de Orquesta maestro Zhang Guoyong y se hizo acreedora a la Beca “Estudiante Sobresaliente” otorgada por la República Popular China (2002–2007).

Inició sus estudios de dirección orquestal en la Universidad de Louisville, en el Conservatorio Franz Liszt con Alvaro Manzano y en la Universidad de Hartford con Harold Faberman. Estudió violín en el Conservatorio Nacional de Música (CNM), Peabody Conservatory (1992) y Universidad de Louisville, donde obtuvo la Licenciatura en Violín con Michel Samson (1997).

Participó en seminarios de dirección orquestal en Tel-Aviv, Varna, South Carolina y Harford (1998 y 2000), en Haifa con Yoel Levi y en Debrecen con Karolo Trikolidis. Dirigió las orquestas sinfónicas de Quito, Cuenca, Loja, Guayaquil, Cuba, El Salvador, Tel Aviv, Haifa, Bulgaria, Piura, Kielce, Qingdao, Arequipa; Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión de Bielorrusia, Filarmónica de Debrecen, Orquesta de la Universidad Católica de Chile, Orquesta Sinfónica de Arkhangelsk (Rusia), Orquesta de Cámara del Palacio de Bellas Artes (México), Orquesta de Vigevano (Italia) y Orquesta del Festival de Música de Fondi (Italia). Además dirigió la Jewish Orchestra de Lousville, Orquesta Juvenil del CNM, Orquesta Juvenil del Peabody Conservatory, etc. Fue Directora Asociada de la Orquesta de Suzhou (China) y de Louisville University Opera (EEUU) y Directora Titular de las Orquestas Sinfónica e Infantil del CNM.

En 1998 obtuvo el primer lugar en el Concurso de Dirección organizado por el Municipio de Quito y fue nominada Directora Titular de la Banda Sinfónica Metropolitana. En 2007 ganó el Concurso para Director Asistente de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y desde el 2010 se desempeñó como su Directora Titular, llevó adelante la reestructuración de la orquesta y reactivó los concursos “Jóvenes Talentos” y “Composición Musical”. Asimismo, promueve un sinnúmero de proyectos para difundir y rescatar el talento ecuatoriano. En 2011 dirige el estreno mundial de la Opereta “Ensueños de Amor” del compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado. En 2013 fue nominada como “Mujer Símbolo” por la Logia Masónica Voltaire.

Desde el 2012, es Directora Titular de la Orquesta Sinfónica de Loja, la cual ha alcanzado, en estos tres últimos años, un destacado nivel de interpretación musical. Sus próximos conciertos serán en Shanghai (China), Guanzhou (China), Estados Unidos y Brasil.

# Repertorio

## *Obertura Fra Diavolo, ou L'hôtellerie de Terracine*

Daniel-François Auber

\* Estreno Nacional

## *L'Arlésienne: Suite N° 2*

Georges Bizet

- I. Pastorale
- II. Intermezzo
- III. Minuet
- IV. Farandole

## *La Gran Pascua Rusa, Opus 36*

Nikolai Rimsky-Korsakov

## *Valse Despedida - Homenaje a los Ausentes*

Ricardo Monteros (Loja)

## *Danse Bacchanale de la Ópera Samson et Dalila, Opus 47*

Camille Saint-Saëns

## PRÓXIMO CONCIERTO

En colaboración con



Municipio  
de Loja

## *Tango Sinfónico*

Jueves 22 de Septiembre - 20h00

Plaza de San Sebastián

Martín De León

Solista Argentino

**Anexo 4: Sinfonía N° 1 Ecuador. Score.**  
Sección Principal, primer tema.

**SINFONÍA ECUADOR**  
SINFONIA LIBERTARIA  
Ricardo Monteros Tello

**Energico**  $\text{♩} = 140$



2



Fl.

Ob.

E. Hn.

Cl. Bb.

Fg.

4 Hns.

3 Trp.

3 Trbn. and Tuba

Timp.

2 Dr.

Mdb.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



3

18

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hrn.

Cl. So.

Fg.

19

4 Hrn.

3 Do Tpt.

3 Tbn.

and

Tuba

20

Timp.

B. Dr.

Mb.

Pan.

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

4



Picc.

Fl.

Ob.

E. Hrn.

Cl. Bb

Bsn.

4 Hrn.

3 Trp.

3 Trbn. and Tuba

Temp.

B. Dr.

Sn. Dr.

Picc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

5



6 27



Fl.

Cl. Bb.

Fg.

4 Hns.

3 Bb. Tpt.

3 Tromb.  
and  
Tuba

Timp.

B. Dr.

Mph.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

solo espiativo

poco

more in triangle

poco brillante, menos metálico

7



Picc.  
Fl.  
Ob.  
E. Ho.  
Cl. B.  
Fg.  
4 Hrn.  
3 Tr. Tpt.  
3 Trbn.  
and  
Tuba  
Timp.  
B. Dr.  
Mph.  
Pno.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

8



Measures 1-4 of the musical score. The score includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in Bb, Bassoon, 4 Horns, 3 Bb Trumpets, 3 Trombones and Tuba, Timpani, Bb Drums, Mellophone, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *p*.



The musical score for page 9 is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page, grouped into woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (4 Bbs.). The brass section includes three Trumpets (3 Bb. Trp.), three Trombones (3 Tromb.), Tuba, and Timpani (Timp.). The percussion section includes a variety of drums (B. Dr.) and a Mellophone (Mph.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The music is in a single system, with measures 1 through 6 visible. The woodwinds and strings are active throughout the page, while the brass and percussion are mostly silent. The Flute and Oboe have some melodic lines, while the Clarinet and Bassoon play harmonic support. The Violins and Violas play a steady rhythm, while the Violoncello and Contrabass play a more melodic line. The Timpani and Mellophone provide a rhythmic foundation. The Tuba and Trombones are mostly silent. The Percussion section includes a variety of drums, including a snare drum, tom-toms, and cymbals. The score is written in a clear, legible font, with standard musical notation including notes, rests, and dynamic markings.

172





Musical score for page 11, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The instruments and voices included are:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- E. Hrn. (English Horn)
- Cl. Bb. (Clarinet in Bb)
- Fg. (Fagotto)
- 4 Hrn. (4 Horns)
- 3 Bb Tpt. (3 Trumpets in Bb)
- 3 Tbn. (3 Trombones)
- and Tuba
- Timp. (Timpani)
- B. Dr. (Bass Drum)
- Mdb. (Mellophone)
- Pno. (Piano)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Ch. (Cello)

The score shows a complex orchestration with many notes, rests, and dynamic markings. The page number 11 is visible in the top right corner.

12



Fl.

Cl.

B.

B.

T.

B.

Tuba

Timp.

B. Dr.

C.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

13



14



Perc.

Fl.

Ob.

E. Hrn.

Cl. Bb.

Fg.

4 Hrn.

3 Bb Trp.

3 Trom. and Tuba

Timp.

B. Dr.

Mph.

Pno.

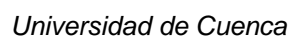
Vln. I

Vln. II

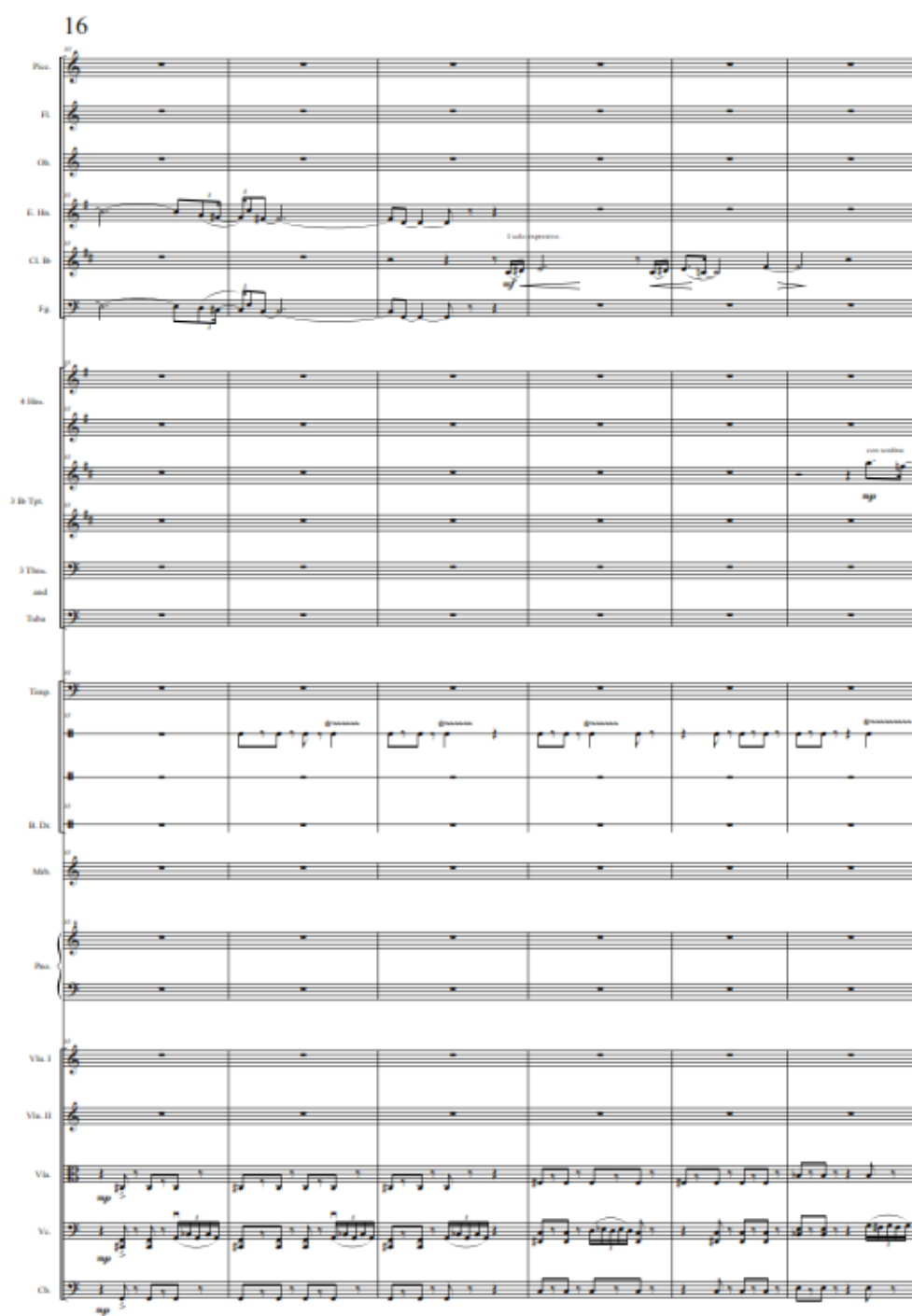
Vla.

Vc.

Cb.

[illegible]

16



Fl.

Ob.

E. Ho.

Cl. Bb.

Fg.

4 Hns.

3 Trp.

3 Tbn. and Tuba

Timp.

B. Dc.

Mph.

Pno.

Vln. I

Vln. II

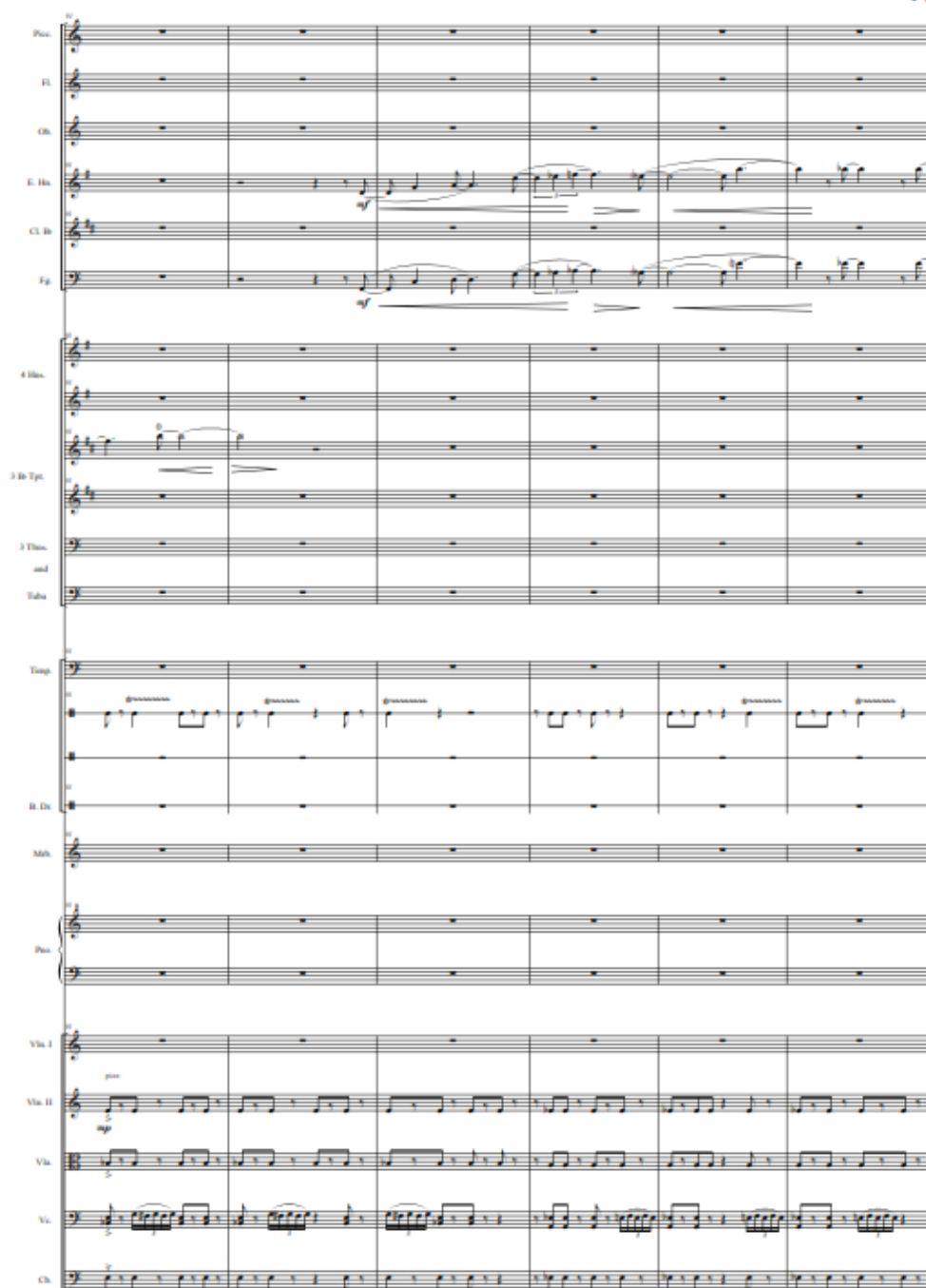
Vla.

Vc.

Cb.

con sordina

pp



Musical score for page 17, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *mf* and *pp*. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), Trumpet (T.), Horn (Hr.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Snare Drum (B. Dr.), Cymbals (C.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is arranged in a symphonic style with various melodic and harmonic lines.

18



Musical score for page 18, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Flutes (4 Fls.), 3 Trumpets (3 Tr. Tpt.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), B. Dr. (B. Dr.), Mdb. (Mdb.), Piano (Pno.), Viola I (Via. I), Viola II (Via. II), Viola (Via.), Violoncello (Vi.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.





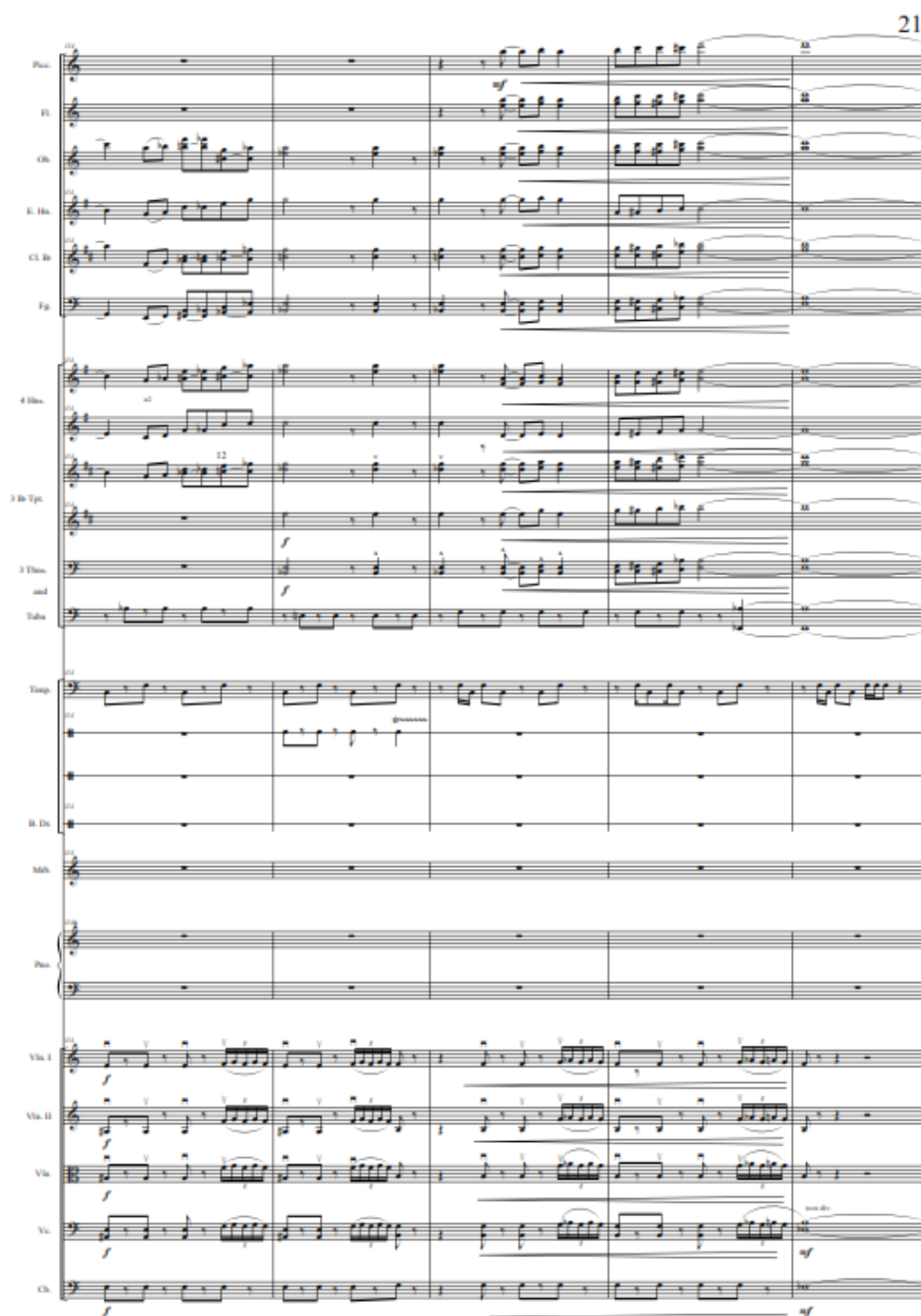
Musical score for page 19, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Trumpet (Tup.), Horn (Hr.), Trombone (Tbn.), Tuba, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is arranged in a symphonic style with various melodic and harmonic lines.

20



Musical score for page 20, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mp*, and articulation markings like *acc* and *tr*. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), Horn in F (4 Hrn.), Trumpet in B-flat (3 Bb. Tpt.), Trombone (3 Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Snare Drum (B. Dr.), Mellophone (Mlo.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

21



Fl.

Ob.

E. Ho.

Cl. Bb.

Fg.

4 Hns.

3 Trp.

3 Tbn. and Tuba

Timp.

B. Dr.

Mdb.

Pno.

Vln. I

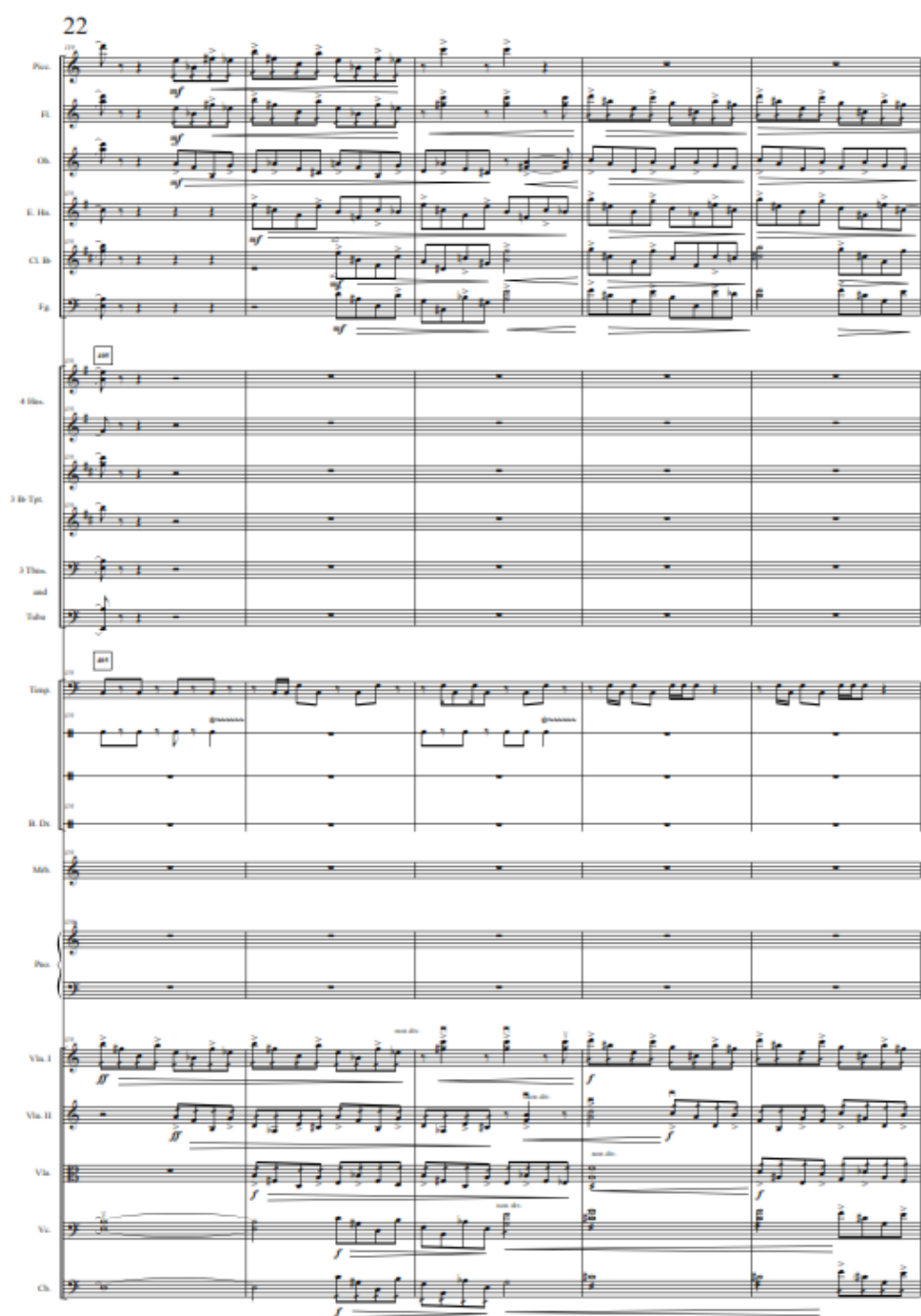
Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

22



23

Flac. *calmo*

Fl.

Ob.

E. Ho. *tudo esperto*

Cl. B.

Fg.

4 Ho.

3 B. Tpt.

3 Tbn.

and

Tuba

Timp.

B. Dr.

Mb.

Pno.

Vln. I *non vibrato*

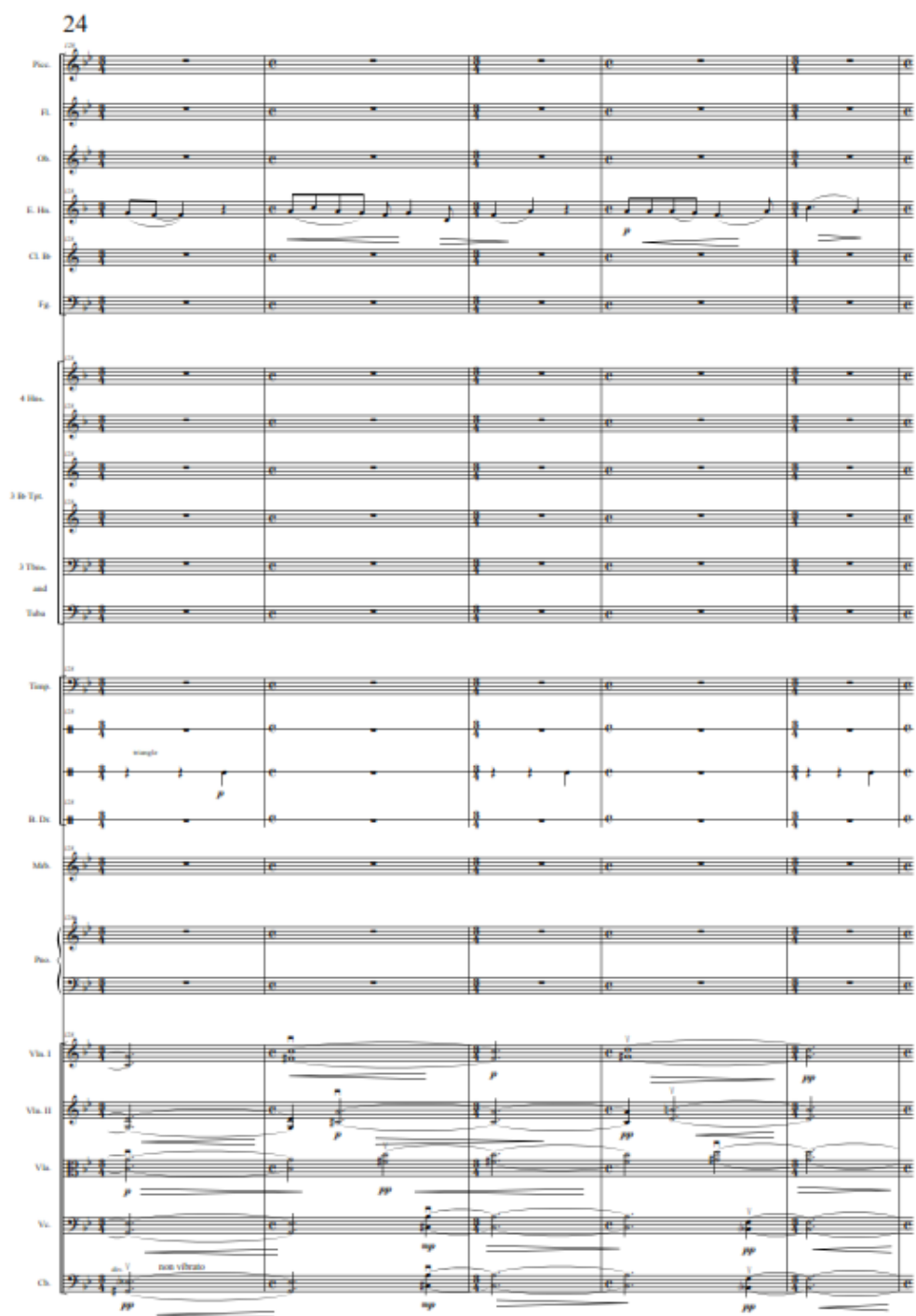
Vln. II *non vibrato*

Vla.

Vc.

Ch.

24



Fl.

Oboe

Eng. Ho.

Cl. Bb

Bs.

4 Hrn.

3 Bb Trp.

3 Trom. and Tuba

Timpani

B. Dr.

Mello.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



26



103 104 105 106 107

Picc.

Fl.

Cl.

E. Hn.

Cl. A.

Bs.

3 Bb Tpt.

3 Tbn.

and

Tuba

Temp.

B. Dr.

Mb.

Pan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.





Musical score for page 27, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, and *fz*. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hrn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Flutes (4 Flts.), 3 Trumpets (3 Tr. Tpt.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), Bells (B. Dr.), Mellophone (Mph.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat and common time.

28



Pic.

Fl.

Ob.

E. Ho.

Cl. Bb.

Fg.

4 Hns.

3 Bb Trp.

3 Tbn. and Tuba

Temp.

B. Dr.

Mph.

Pno.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vcl.

Ch.

29 **sombrio**  $\text{♩} = 80$

Picc.  $\text{♩} = 80$

Fl.

Ob.

E. Ho.

Cl. B.

Fg.

4 Hrn.

3 Bb Tpt.

3 Tbn.

and

Tuba

perudo

Timp.

11m

11m

B. Dr.

Mdb.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

$\text{ff}$   $\text{p}$

30



Fl.

Obo.

E. Ho.

Cl. Bb.

Bs.

4 Hrn.

3 Bb Trp.

3 Tbn.

Tuba

Tim.

B. Dr.

Mph.

Pno.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vcl.

Ch.



Musical score for page 31, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Ho.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Horns (4 Hns.), 3 Bb Trumpets (3 Bb Trp.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), Bells (B. Dr.), Mellophone (Mph.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, *af*, *p*, and *pp*.

32



270 271 272 273 274 275

Picc.

Fl.

Oboe

Eng. Horn

Cl. Bb

Bsn.

4 Flts.

3 Bb Trp.

3 Trom. and Tuba

Timpani

B. Dr.

Mph.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



Musical score for page 33, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte), and a section marked *DOBLE MARCHADO* (Double Marched). The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), Trumpet (T.), Trombone (B.), Tuba, Timpani (Timp.), Snare Drum (B. Dr.), Cymbals (C.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.).

34



31 32 33 34

Picc.

Fl.

Cl.

E. Ho.

C. Ho.

Tbn.

4 Hrn.

3 Dr. Tpt.

3 Tromb.

Tuba

Timpani

B. Dr.

Mellophone

Picc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

mp

f

pp

sf

con sordos

pp

sf

p

suspended symbol





Musical score for page 35, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *p*, and *pp*, and performance instructions like *con cordas*. The staves are labeled: Flauto (Flute), Oboe (Oboe), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Bassoon (Fag.), Horn in F (4 Hrn.), Trumpet in F (3 Trp.), Trombone in F (3 Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Snare Drum (B. Dr.), Maracas (Mch.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

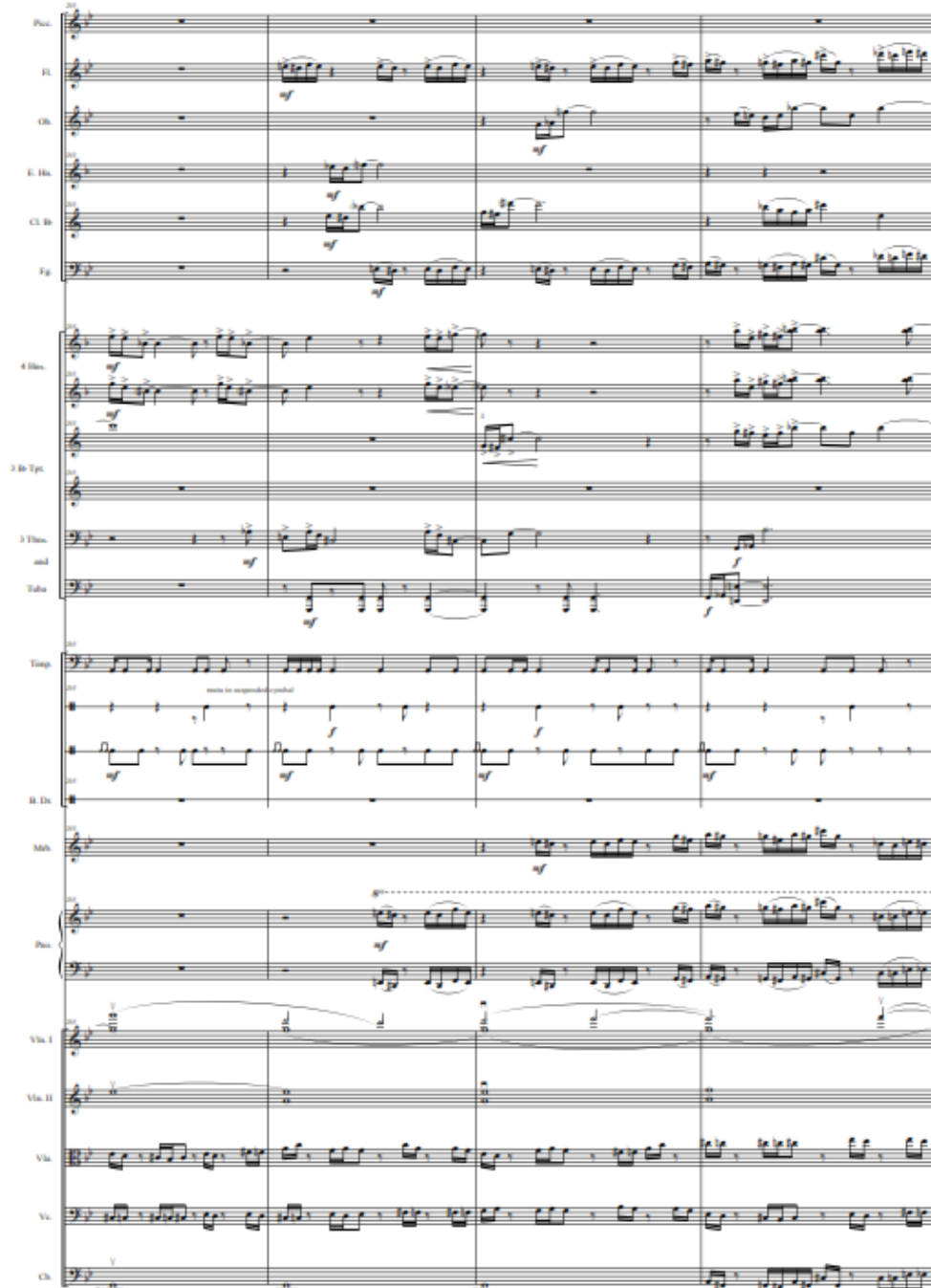
36





The musical score for page 37 is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments, including woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Tuba), percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbals), and strings (Violins, Cellos). The score is written in a multi-staff format, with each instrument or section having its own staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*). The score is divided into measures, with bar lines indicating the end of each measure. The overall structure of the score suggests a full orchestral piece, possibly a symphony or a concert overture.

38



Fl.

Ob.

E. Ho.

Cl. Bb.

Fg.

4 Hrn.

3 Trp.

3 Tbn. and Tuba

Timp.

B. Dr.

Mph.

Pno.

Vln. I

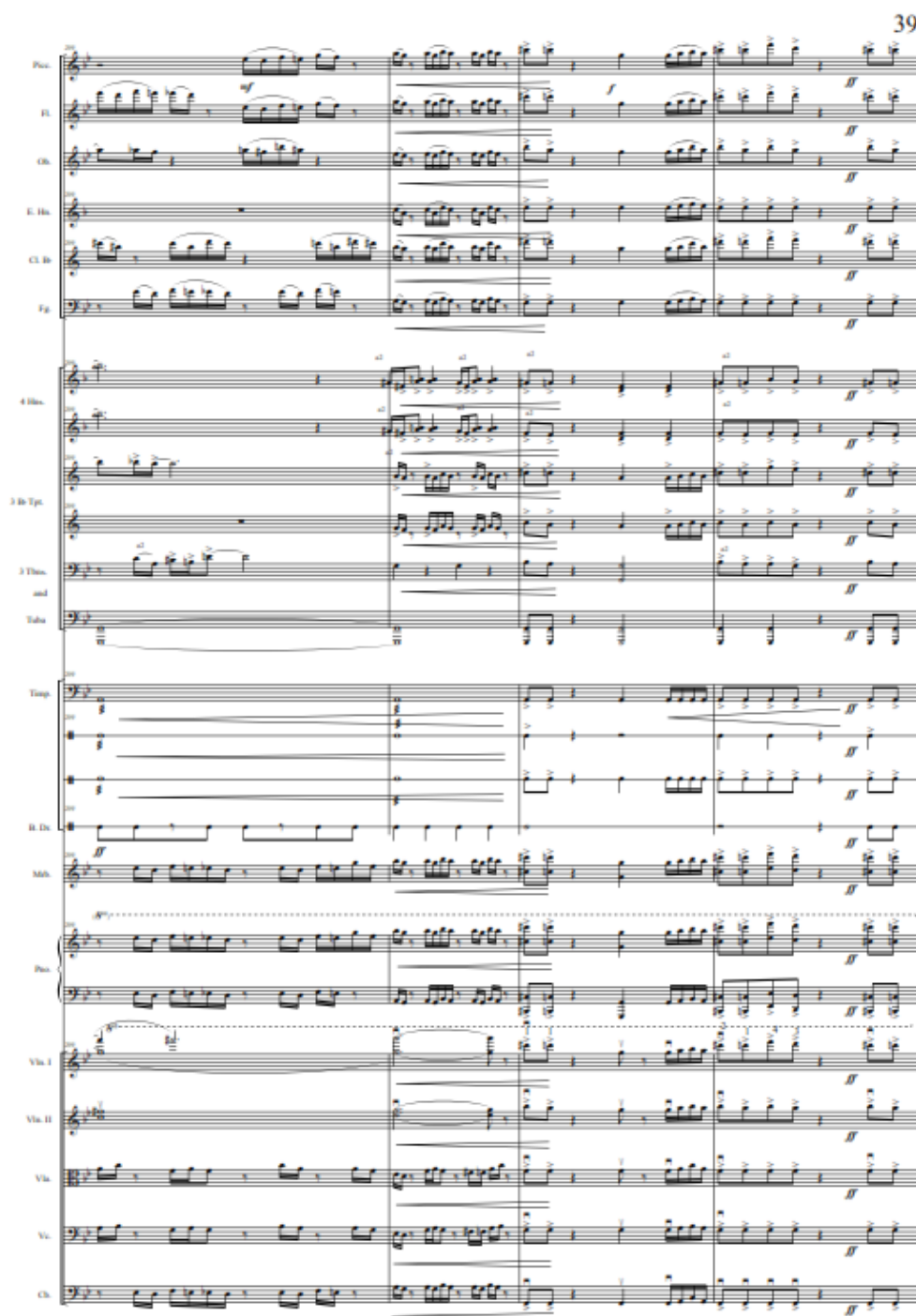
Vln. II

Vla.

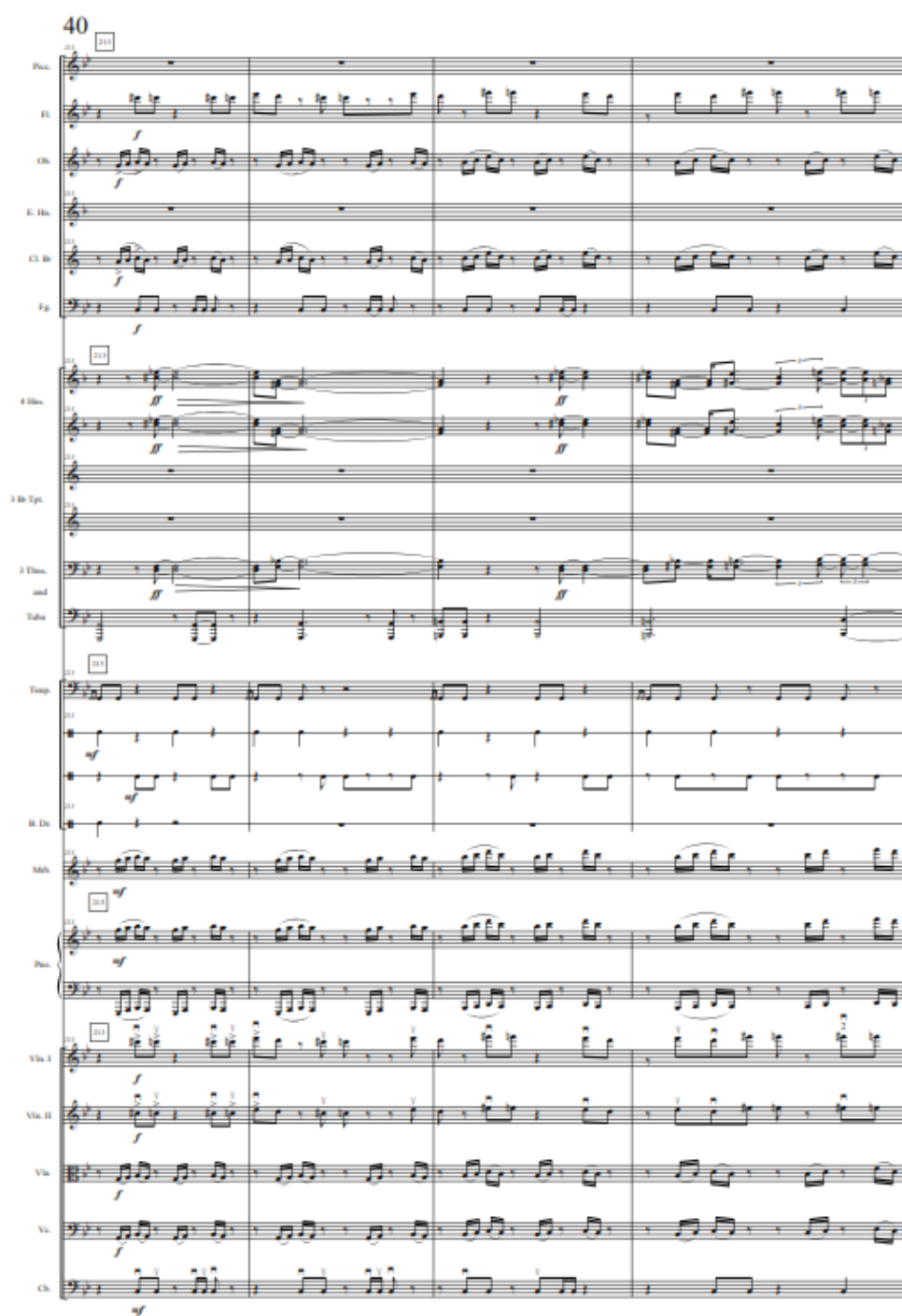
Vc.

Cb.

39



40



Fl.

Ob.

E. Hn.

Cl. Bb.

Fg.

4 Hns.

3 Bb Tpt.

3 Tbn. and Tuba

Timp.

B. Dr.

Mph.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Musical score for page 41, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Trumpet in B-flat (3 Bb. Tpt.), Trombone in B-flat (3 Bb. Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Snare Drum (B. Dr.), Mellophone (Mlo.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *ff*.

42



Musical score for page 42, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The instruments and voices included are:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- E. Hrn. (English Horn)
- Cl. Bb. (Clarinet in Bb)
- Fg. (Fagotto)
- 4 Hrn. (Four Horns)
- 3 Bb Tpt. (Three Trumpets in Bb)
- 3 Tbn. and Tuba (Three Trombones and Tuba)
- Timp. (Timpani)
- B. Dr. (Bass Drum)
- Mh. (Mellophone)
- Pno. (Piano)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Ch. (Cello)

The score shows measures 21 through 24. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and *f* (forte).





Musical score for page 43, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Horns (4 Hns.), 3 Trumpets (3 Tr. Tpt.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), Bells (B. Dr.), Snare Drum (Mdb.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The music is divided into two systems, with the first system ending at measure 21 and the second system starting at measure 22. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ff*).

206



Musical score for page 45, featuring various instruments and vocal parts. The score is written in 3/4 time and includes measures 229 through 234. The instruments and parts shown are:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- E. Hrn. (English Horn)
- Cl. Bb. (Clarinet in Bb)
- Fg. (Fagotto)
- 4 Hrn. (4 Horns)
- 3 Bb Tpt. (3 Trumpets in Bb)
- 3 Tbn. and Tuba (3 Trombones and Tuba)
- Timp. (Timpani)
- B. Dr. (Bass Drum)
- Mdb. (Mellophone)
- Picc. (Piccolo)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Ch. (Contrabasso)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *p*. There are also performance instructions like "1 solo espressivo" and "1 solo".

46



Fl.

Ob.

E. Hrn.

Cl. Bb.

Fg.

4 Hrn.

3 Bb Tpt.

3 Tromb. and Tuba

Timp.

B. Dr.

Mph.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.



Musical score for page 47, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hrn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Flutes (4 Fls.), 3 Bb Trumpets (3 Bb Tpts.), 3 Trombones and Tuba (3 Tromb. and Tuba), Timpani (Timp.), B. Drums (B. Dr.), Mellophone (Mph.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The page number 47 is located in the top right corner.

48



Fl.

Ob.

E. Hn.

Cl. Bb.

Fg.

4 Hns.

3 Bb Trpt.

3 Tromb. and Tuba

Timp.

B. Dr.

Mph.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Musical score for page 49, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), and *sf* (sforzando). The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (B.), 4 Flutes (4 Fls.), 3 Bb Trumpets (3 Bb Tpt.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), Bells (B. Dc.), Mellophone (Mlo.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Double Bass (Cb.). The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

50



Fl.

Cl.

B.

T.

B.

Tuba

Timp.

Sn.

Cb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.





Musical score for page 51, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *sf*. The instruments listed on the left include Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hrn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Horns (4 Hrn.), 3 Trumpets (3 Trp.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), Bells (B. Dr.), Mellophone (Mlo.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into measures, with some measures containing specific performance instructions like "suspended cymbal" and "ad libitum con resignacion".

52



Musical score for page 52, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one flat (B-flat). The instruments listed on the left are: Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Ho.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Horns (4 Hrn.), 3 Trumpets (3 Trp.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), Bells (B. Dr.), Snare Drum (Mdb.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola I (Vln. I), Viola II (Vln. II), Viola (Vln.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Musical score for page 53, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hrn.), Clarinet in Bb (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Flutes (4 Flts.), 3 Bb Trumpets (3 Bb Tpt.), 3 Trombones and Tuba (3 Trom. and Tuba), Timpani (Timp.), Bells (B. Dr.), Mellophone (Mdb.), Piano (Pno.), Violoncello (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violone (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A specific instruction 'al tempo = 120' is visible above the Violoncello staff.

216



Musical score for page 55, featuring various instruments and vocal parts. The score is written in 4/4 time and includes measures 25 through 32. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), E. Horn (E. Hn.), Cl. Bb (Cl. Bb), Fg. (Fg.), 4 Hns. (4 Hns.), 3 Bb Tpt. (3 Bb Tpt.), 3 Tbn. and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Tmp. (Tmp.), B. Dr. (B. Dr.), Mdb. (Mdb.), Pno. (Pno.), Vla. I (Vla. I), Vla. II (Vla. II), Vla. (Vla.), and Ch. (Ch.). The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The vocal parts are indicated by the letters 'a1' and 'a2' above the notes.

56



Musical score for page 56, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *dp* (dolce piano) and *f* (forte). The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), Trumpet (T.), Trombone (Tb.), Tuba, Timpani (Timp.), Snare Drum (Sn.), Bass Drum (B. Dr.), Mellophone (Mph.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.



Musical score for page 57, featuring a variety of instruments and voices. The score is written in 4/4 time and includes the following parts:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- E. Hu. (English Horn)
- Cl. Bb. (Clarinet in Bb)
- Fg. (Fagot)
- 4 Hrn. (4 Horns)
- 3 Bb Tpt. (3 Bb Trumpets)
- 3 Tbn. and Tuba (3 Trombones and Tuba)
- Timp. (Timpani)
- B. Dr. (Bass Drum)
- Mdb. (Mellophone)
- Pan. (Percussion)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Ch. (Cello)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f* for fortissimo).

58



Fl.

Pic.

Ob.

E. Hrn.

Cl. Bb.

Fg.

4 Hrn.

3 Dr. Tpts.

3 Trom. and Tuba

Timp.

B. Dr.

Mdr.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.





Musical score for page 59, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Flutes (4 Fls.), 3 Bb Trumpets (3 Bb Trp.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), Bells (B. Dr.), Mellophone (Mph.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The music is arranged in a symphonic style with various dynamics and articulations.

60





Musical score for page 61, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Horns (4 Hns.), 3 Trumpets (3 Tr. Tpt.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), Bells (B. Dr.), Snare Drum (Mdb.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is arranged in a symphonic style with complex orchestration.

62 120 *Expresivo*



Flu.  
Ob.  
Cl. B.  
Fg.  
4 Hls.  
3 Bb Tpt.  
3 Tbn.  
and  
Tuba  
Timp.  
Perc.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

*ostinato y marcato*



Musical score for page 63, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), E. Horn (E. Ho.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Horns (4 Hns.), 3 Bb Trumpets (3 Bb Trp.), 3 Trombones and Tuba (3 Tromb. and Tuba), Timpani (Timp.), B. Drum (B. Dr.), Mellophone (Mph.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music is arranged in a symphonic style with various melodic and harmonic lines.

64



Pic.

Fl.

Ob.

E. Fla.

Cl. Bb.

Fg.

4 Fls. I y II

3 Bb Trp.

3 Tbn. and Tuba

Timp.

B. Dr.

Mph.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



Musical score for page 65, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Horns (4 Hns.), 3 Bb Trumpets (3 Bb Trp.), 3 Trombones (3 Trbn.), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.), Bells (B. Dc.), and Mallets (Mh.). The string section includes Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music is arranged in a symphonic style with various dynamics and articulations.

66



Fl.

Pic.

Ob.

E. Hn.

Cl. Bb.

Fg.

4 Hns.

3 Trp.

3 Tbn. and Tuba

Timp.

B. Dr.

Mph.

Pno.

Vln. I

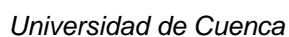
Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.





67

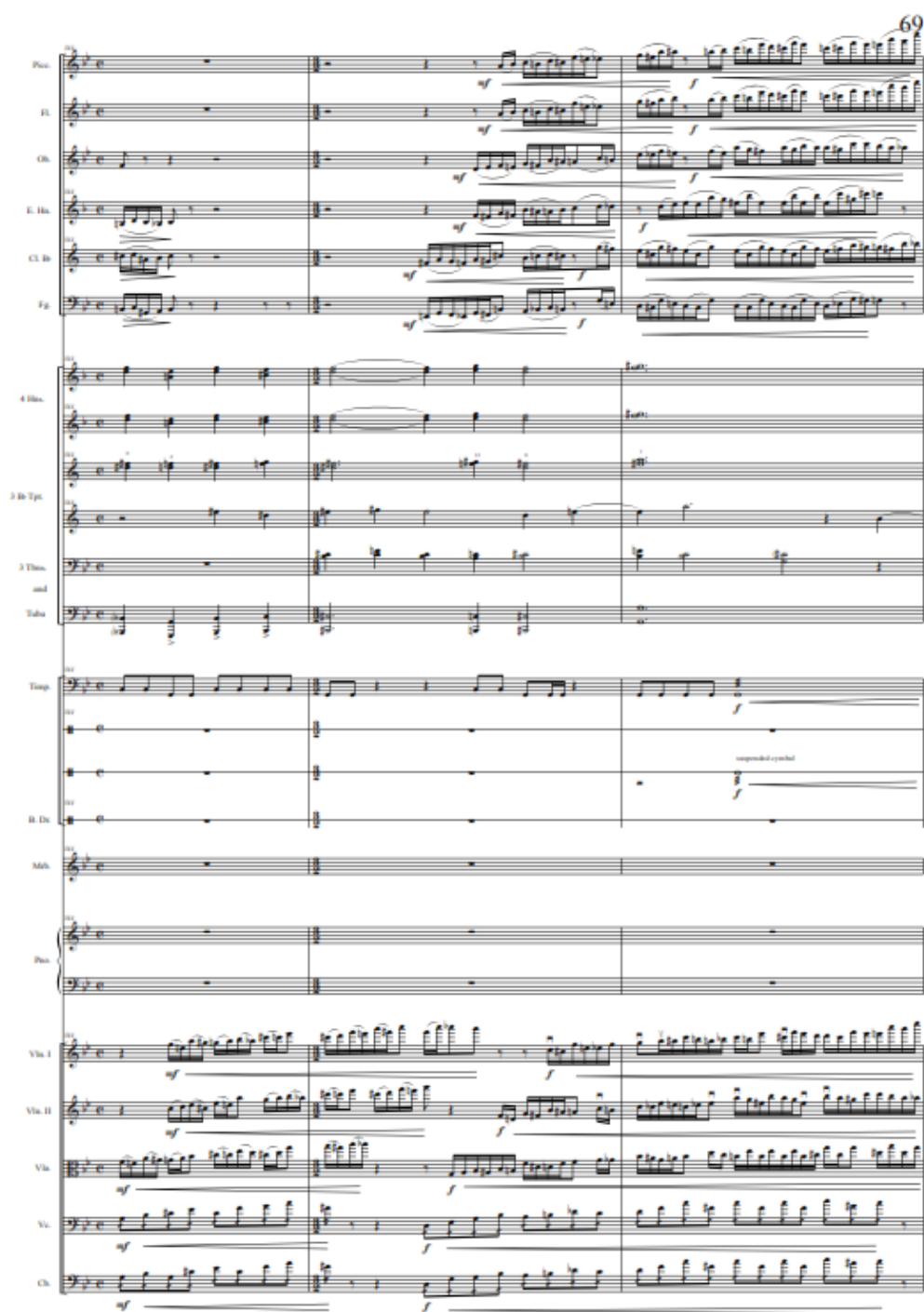
68



Musical score for page 68, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *af* (ad libitum), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hr.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Snare Drum (Sn.), Bass Drum (B. Dr.), Cymbals (Cym.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music is arranged in a symphonic style with various melodic and harmonic lines.

230

69



Pic.

Fl.

Ob.

E. Ho.

Cl. Bb.

Fg.

4 Hrn.

3 Trp.

3 Trbn. and Tuba

Temp.

R. Dr.

Mb.

Pno.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vcl.

Cb.

70 Triunfal



Picc.  
Fl.  
Ob.  
E. Ho.  
Cl. Bb.  
Fg.  
4 Hrn.  
3 Trp.  
3 Tbn.  
and  
Tuba  
Timp.  
Sn. Dr.  
Cym.  
Pno.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.



Musical score for page 71, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte), and articulation markings like *acc* (accents). The staves are labeled as follows:

- Picc.
- Fl.
- Ob.
- E. Ho.
- Cl. B.
- Fg.
- 4 Hrs.
- 3 Ho. Tpt.
- 3 Trom.
- and
- Tuba
- Timp.
- B. Dr.
- Mdr.
- Picc.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Ch.

72



Musical score for page 72, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The instruments and voices included are:


- Picc.
- Fl.
- Ob.
- E. Ho.
- Cl. B.
- Fg.
- 4 Ho.
- 3 Ho. Tpt.
- 3 Trom.
- and
- Tuba
- Timp.
- B. Dr.
- Mdb.
- Pno.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Ch.

The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific musical notations. The page number 72 is visible at the top left of the score area.



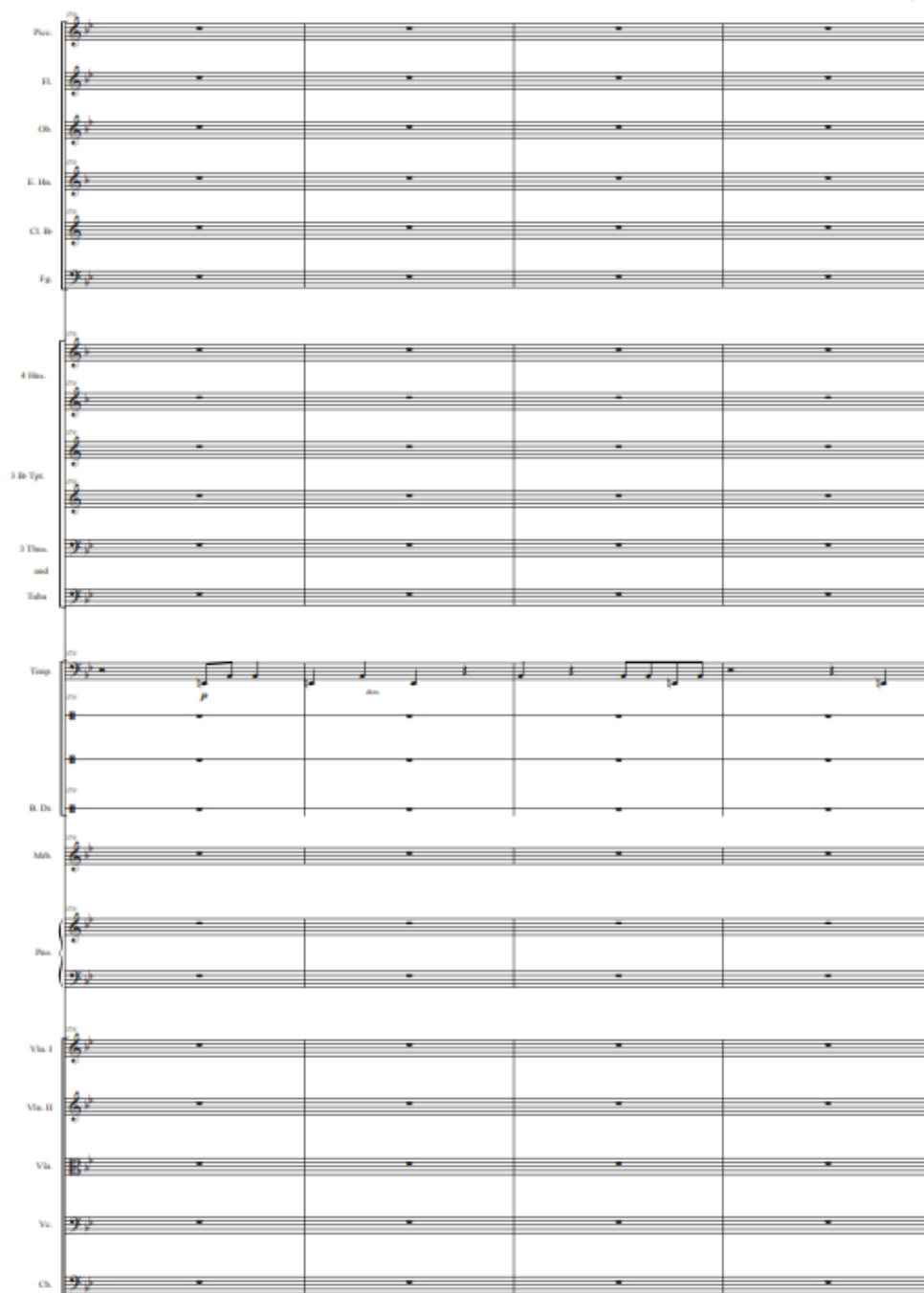
Musical score for page 73, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hrn.), Clarinet in D (Cl. D), Bassoon (Fg.), 4 Horns (4 Hrn.), 3 Trumpets (3 Tr. Tpt.), 3 Trombones and Tuba (3 Tromb. and Tuba), Timpani (Timp.), B. Dr. (Bass Drum), Mdb. (Mellophone), Piano (Pno.), Viola I (Vln. I), Viola II (Vln. II), Violoncello (Vln.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The page number 73 is located in the top right corner.

74



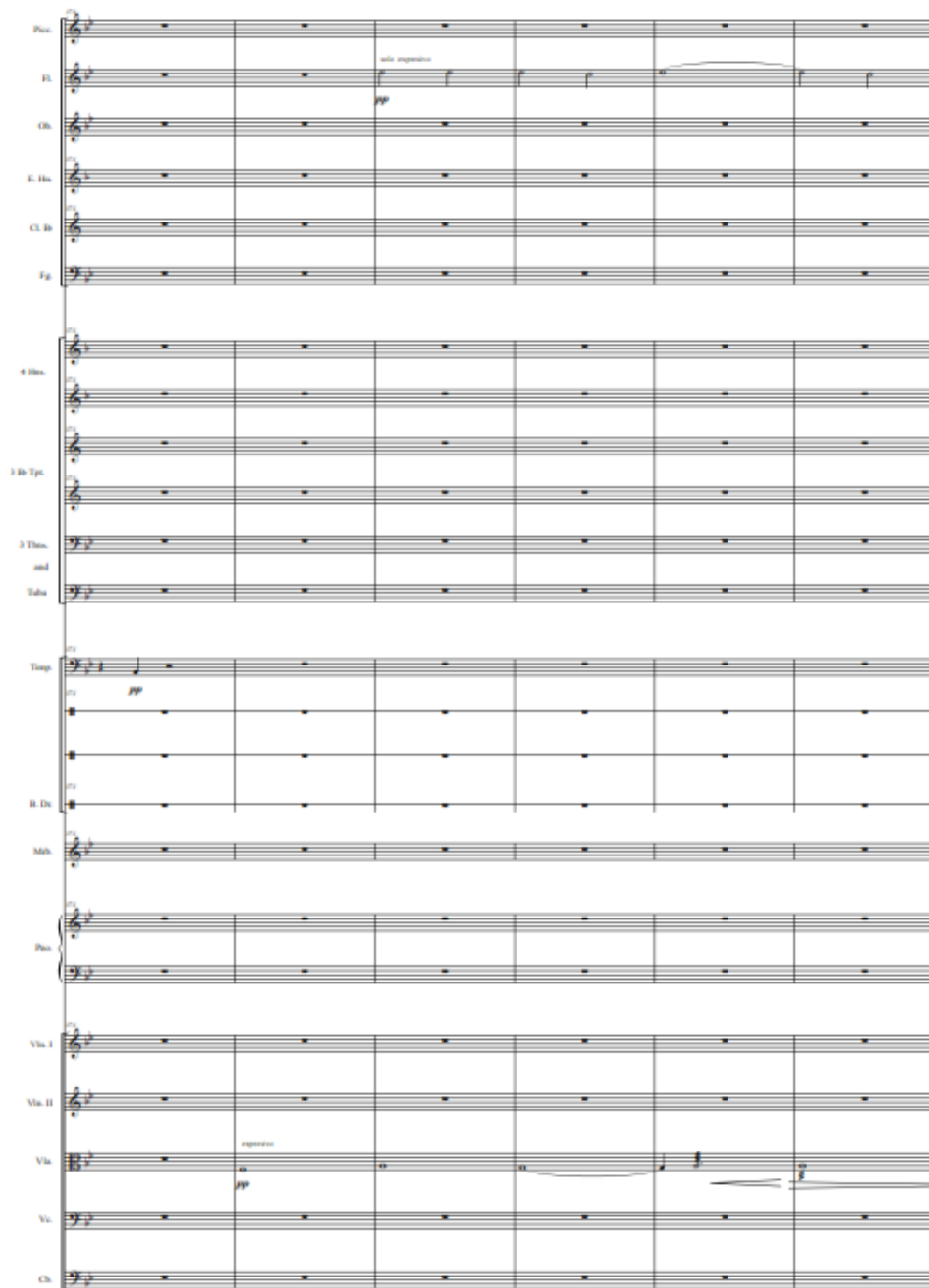
Picc.  
Fl.  
Ob.  
E. Ho.  
Cl. Bb.  
Fg.  
4 Hrn.  
3 Trp.  
3 Trom.  
and  
Tuba  
Timp.  
B. Dr.  
Mph.  
Pno.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



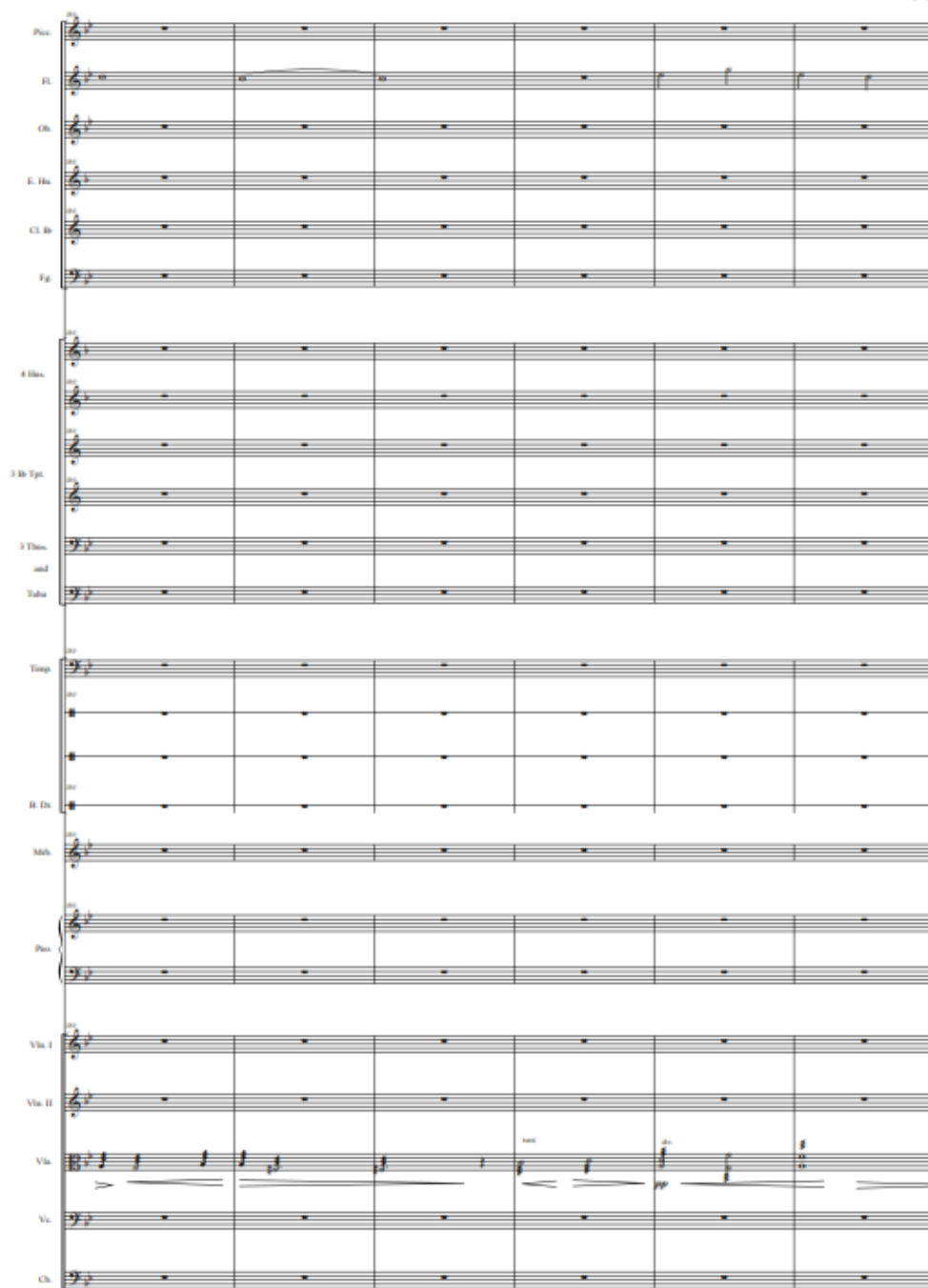


Musical score for page 75, featuring a large ensemble of instruments. The score is organized into systems of staves. The instruments listed on the left are: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hrn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Horns (4 Hrn.), 3 Trumpets (3 Tr. Tpt.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), Bells (B. Dr.), Mellophone (Mdb.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and dynamic markings like *p* and *dim.*.

76

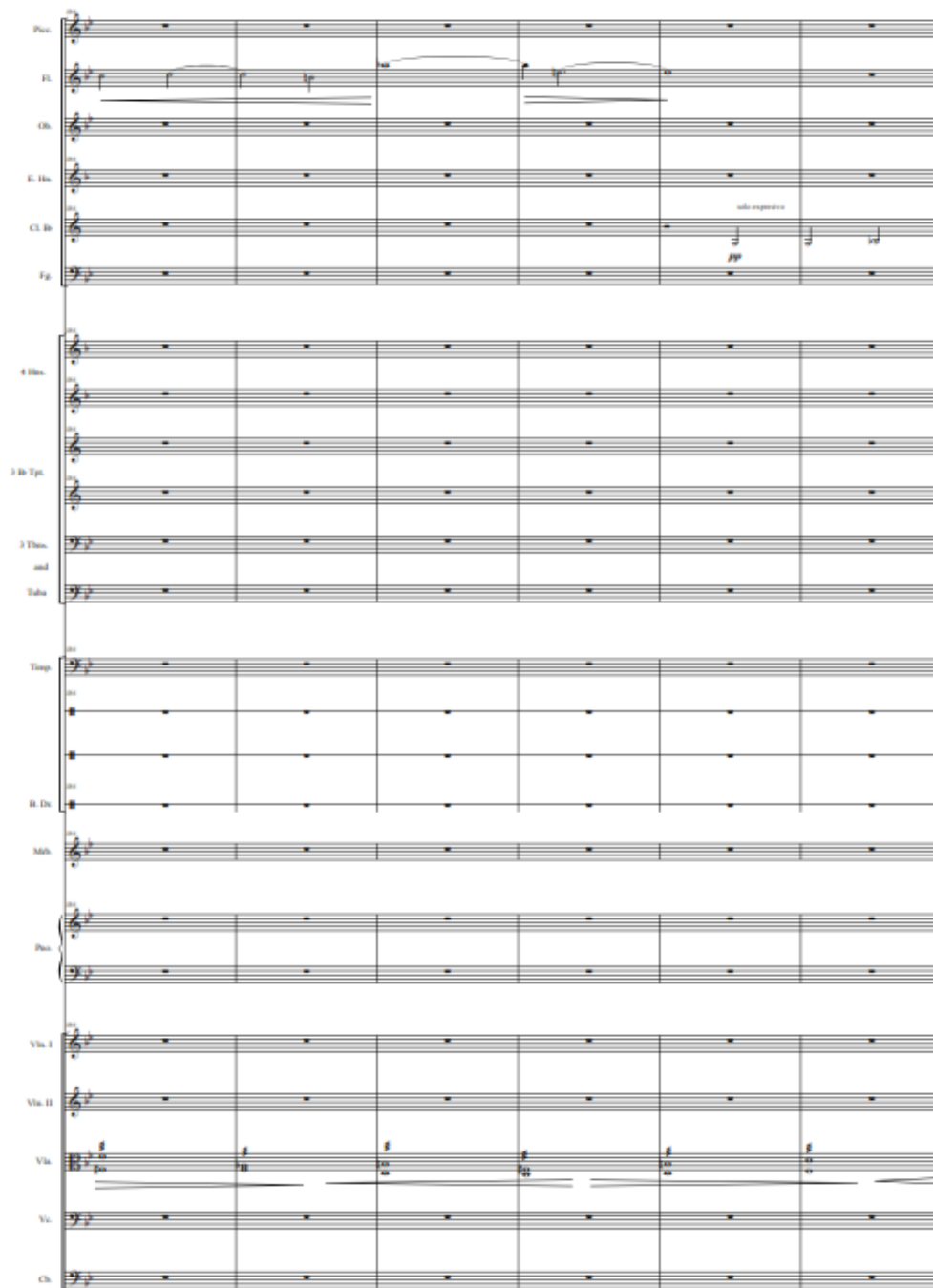


Musical score for page 76, featuring multiple staves for various instruments. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *sfz* (sforzando), and performance instructions like *salto repentino* (sudden leap) and *esprando* (expanding). The staves are labeled: Flauto (Flute), Oboe (Oboe), E. Hrn. (English Horn), Cl. B. (Bass Clarinet), Fg. (Fagotto/Bassoon), 4 Hrn. (Four Horns), 3 Do Tpt. (Three Trumpets), 3 Tbn. and Tuba (Three Trombones and Tuba), Timp. (Timpani), B. Dr. (Bass Drum), Mdb. (Mandolin), Pno. (Piano), Vla. I (Violin I), Vla. II (Violin II), Vla. (Viola), Vi. (Violoncello), and Ch. (Contrabajo/Bass).



Musical score for page 77, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hrn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Horns (4 Hrn.), 3 Trumpets (3 Tr. Tpt.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), B. Dr. (B. Dr.), Mdb. (Mdb.), Piano (Pno.), Viola I (Vla. I), Viola II (Vla. II), Violin (Vln.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score shows a complex arrangement of notes, rests, and dynamic markings across the staves.

78



Musical score for page 78, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hrn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Horns (4 Hrn.), 3 Trumpets (3 Trp.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), Bells (B. Dr.), Mellophone (Mdb.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score shows a complex arrangement with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.



Musical score for page 79, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hrn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Horns (4 Hrn.), 3 Trumpets (3 Trp.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), Bells (B. Dr.), Mellophone (Mdb.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The music is primarily in whole and half notes, with some eighth notes in the Clarinet and Viola parts. The Viola part includes a section marked 'pp' (pianissimo) and 'pizz' (pizzicato). The Double Bass part includes a section marked 'pizz' and 'pp'.

80



Measures 1-4 of the musical score. The score includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in D, Bassoon, 4 Horns, 3 Trumpets, 3 Trombones and Tuba, Timpani, Snare Drum, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measures 1-3 contain rests for most instruments, with the Clarinet in D playing a melodic line. Measure 4 features a crescendo for the strings and woodwinds, marked with 'pp' and 'ppp' dynamics.

81



Score for page 81, featuring various instruments including Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in D, Bassoon, 4 Horns, 3 Trumpets, 3 Trombones and Tuba, Timpani, Bells, Mellophone, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *sf*, and articulation like accents and slurs.

82



Piccolo

Fl.

Ob.

E. Hn.

Cl. Bb.

Bs.

4 Hn.

3 Trp.

3 Tbn. and Tuba

Temp.

B. Dr.

Mello.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.





Musical score for page 83, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), E. Horn (E. Hn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), 4 Horns (4 Hns.), 3 Trumpets (3 Tr. Tpt.), 3 Trombones and Tuba (3 Tbn. and Tuba), Timpani (Timp.), B. Drum (B. Dr.), Mellophone (Mph.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score shows a complex arrangement with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

**Anexo 5: Sinfonía N° 2 Pachacámac.Score.****Anexo 5.1: Primer Movimiento.**

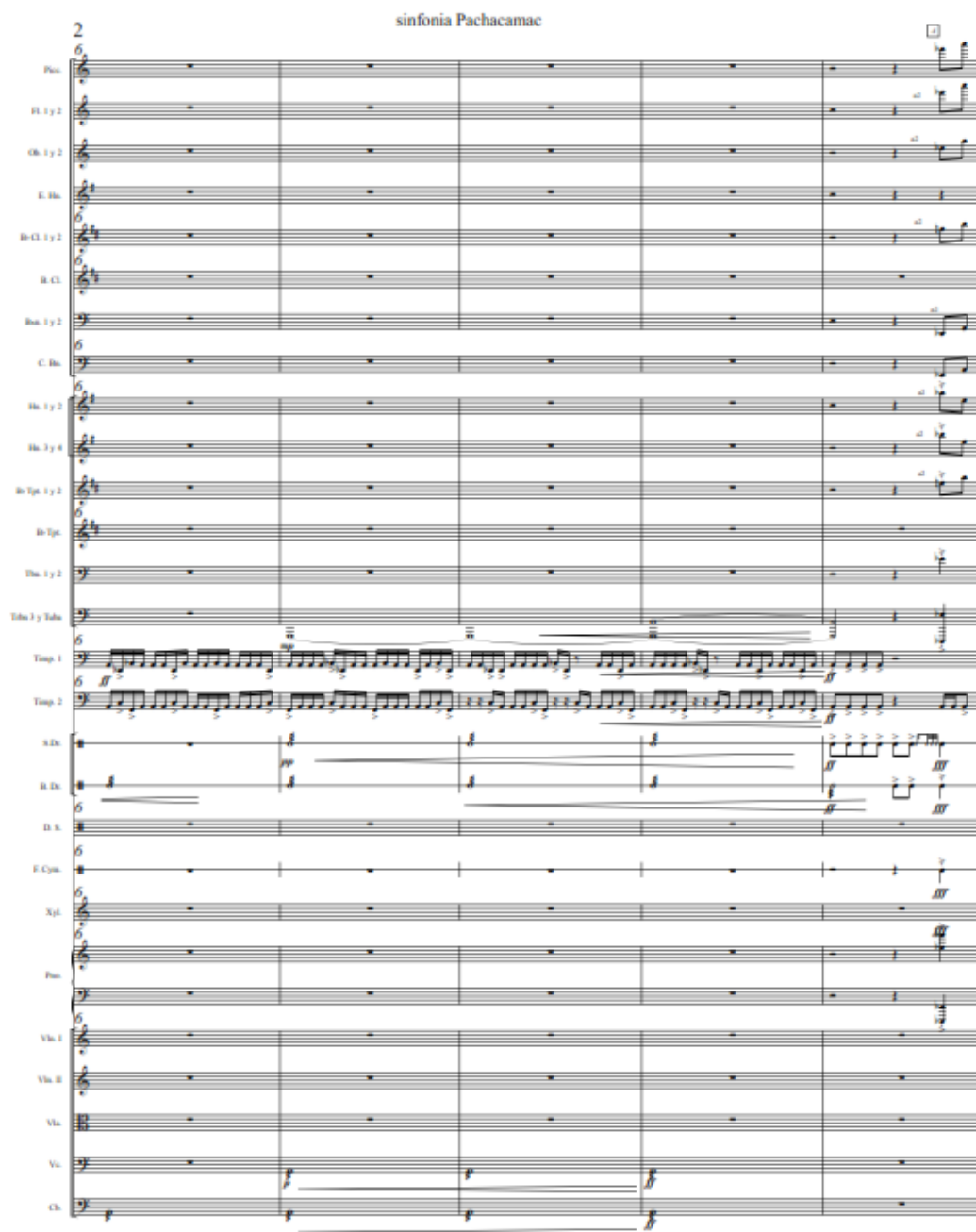
**SINFONIA PACHACAMAC**

FULL SCORE      PRIMER MOVIMIENTO      RICARDO MONTEROS TELLO

*Andante con moto*



2  
6  
sinfonia Pachacamac



The musical score is for a symphony titled 'sinfonia Pachacamac'. It features a variety of instruments including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hr.), Trumpet (Tpt.), Timpani (Timp.), Snare Drum (S.Dr.), Cymbal (Cym.), Xylophone (Xyl.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The instruments are arranged in a traditional orchestral layout, with the woodwinds and brass in the upper staves and the strings in the lower staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3



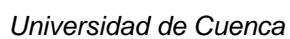
Flu.  
O. 1 y 2  
Ob. 1 y 2  
E. Ho.  
B. Cl. 1 y 2  
B. Cl.  
Bso. 1 y 2  
C. Bso.  
Ho. 1 y 2  
Ho. 1 y 2  
B. Tpt. 1 y 2  
B. Tpt.  
Tbn. 1 y 2  
Tuba 1 y Tuba  
Timp. 1  
Timp. 2  
S. Dr.  
B. Dr.  
D. S.  
C. Cym.  
Xyl.  
Perc.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

4

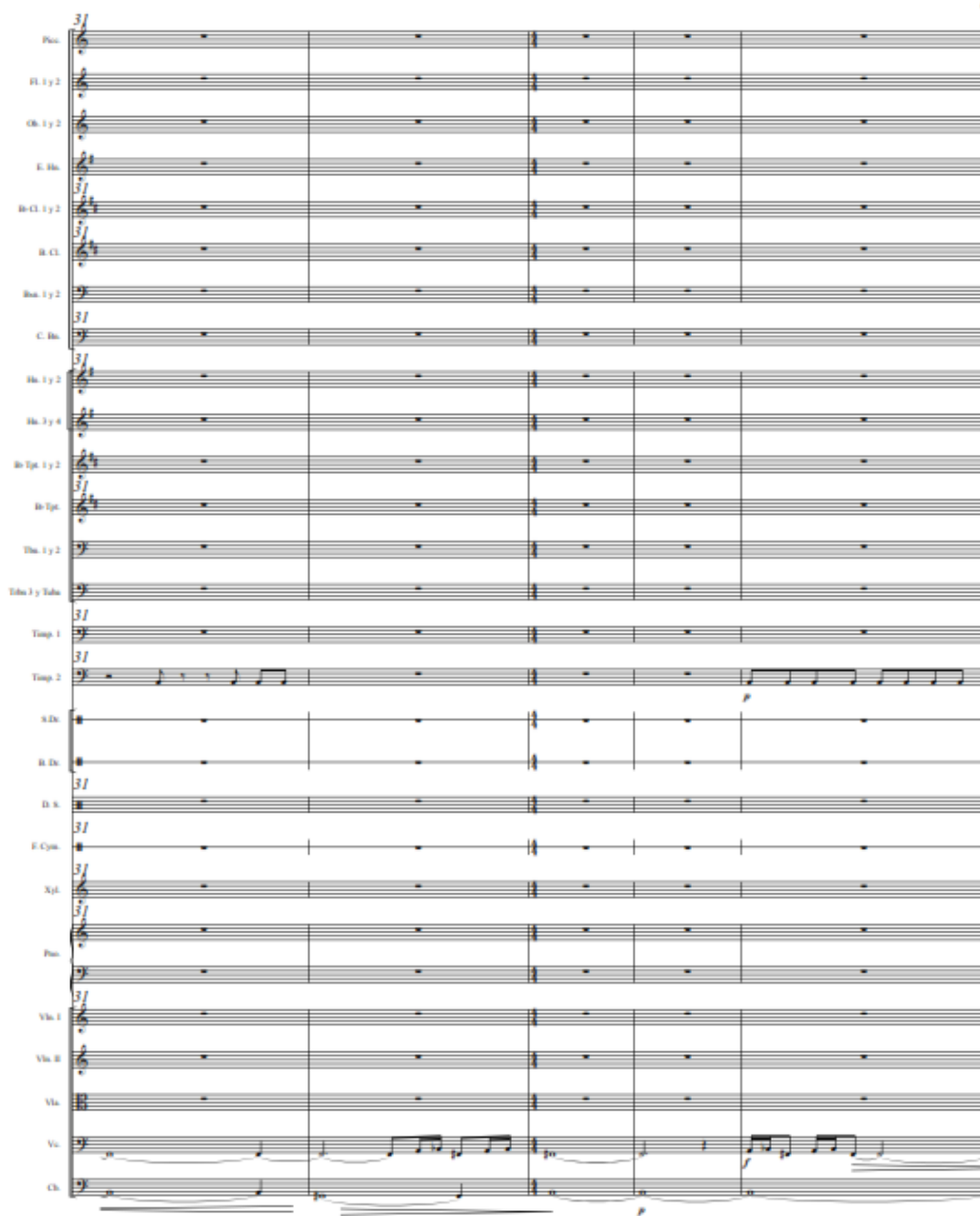


The musical score is for a symphony, page 4. It is written in 4/4 time and features a variety of instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. The music is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. The instruments listed on the left are: Fl. 1 y 2, Ob. 1 y 2, E. Hn., Bn. Cl. 1 y 2, B. Cl., Bn. 1 y 2, C. Bn., Hn. 1 y 2, Hn. 3 y 4, Bn. Tpt. 1 y 2, Bn. Tpt., Tbn. 1 y 2, Tbn. 3 y Tbn., Timp. 1, Timp. 2, S. Dr., B. Dr., D. S., E. Cym., Xyl., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Ch.





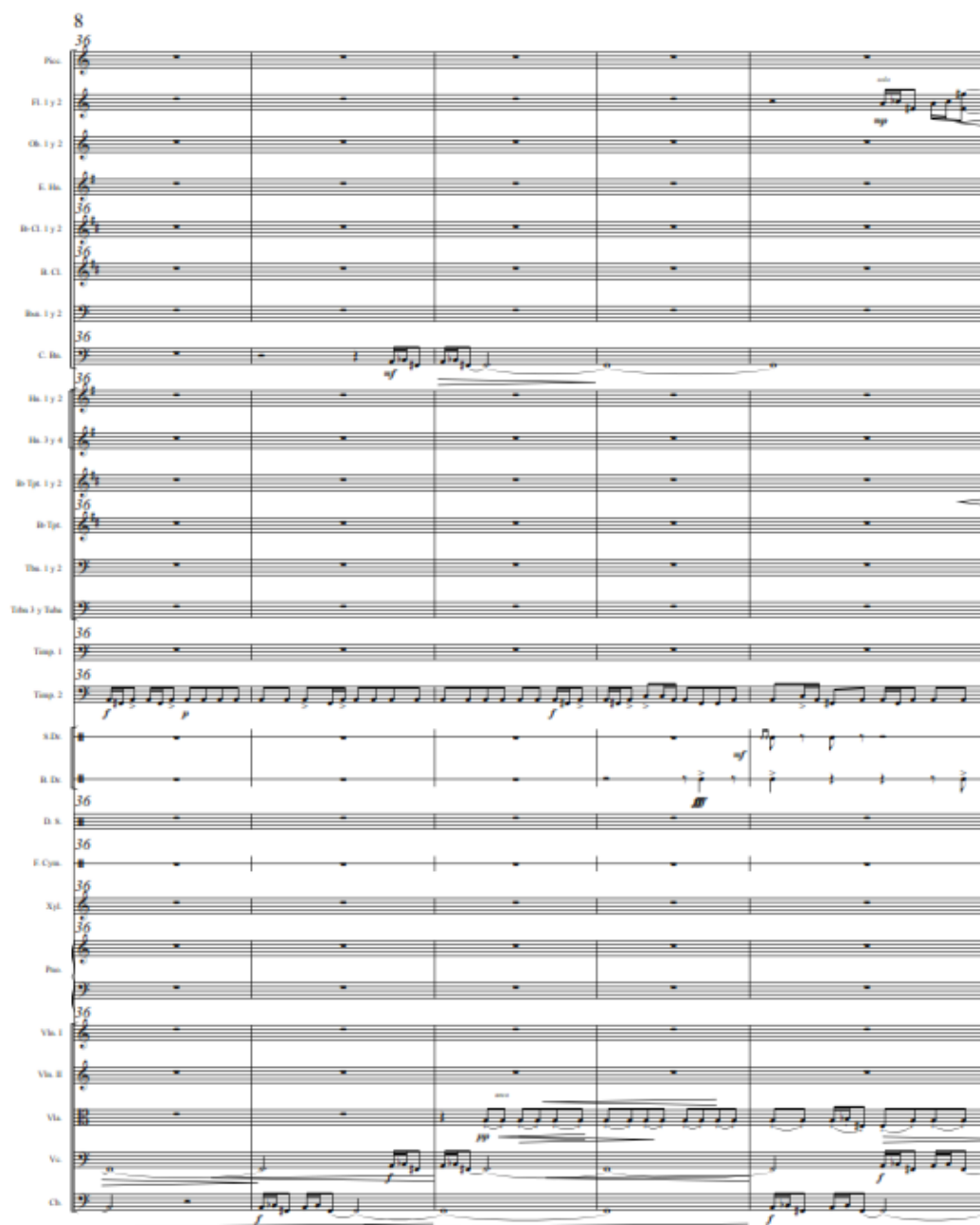
251



The musical score for page 7 is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left, grouped by family. The score includes staves for Flutes (Fl. 1 y 2), Oboes (Ob. 1 y 2), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn. 1 y 2), Contrabassoon (C. Bsn.), Horns (Hn. 1 y 2, Hn. 3 y 4), Trumpets (B. Tpt. 1 y 2, B. Tpt.), Trombones (Tbn. 1 y 2), Tuba/Euphonium (Tuba 1 y Tuba), Timpani (Timp. 1, Timp. 2), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Cymbals (C. Cym.), Xylophone (Xyl.), Percussion (Perc.), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score features various musical notations, including rests, notes, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The page number 7 is located in the top right corner.



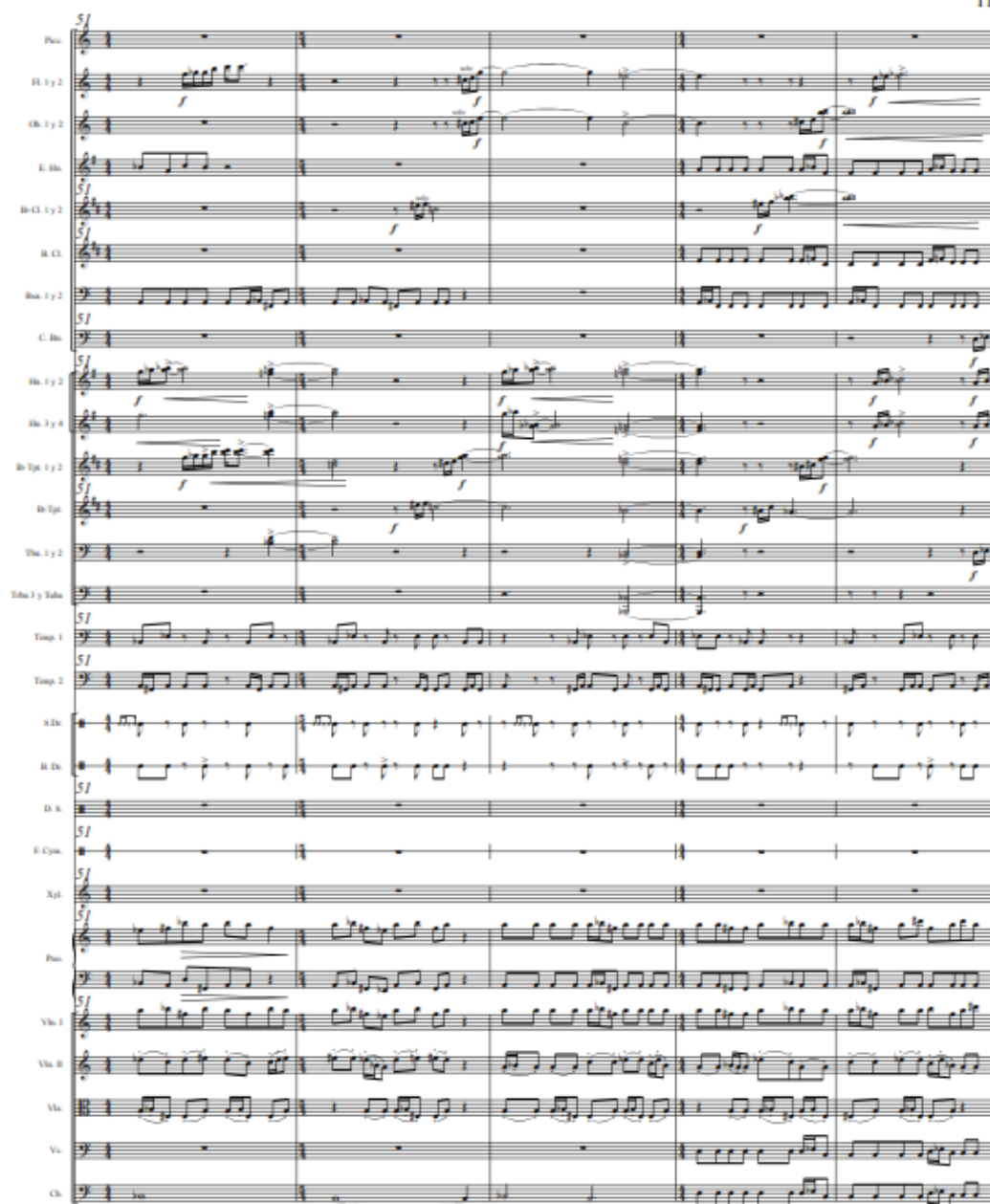
8



k



255



12



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

H. 1 y 2

H. 3 y 4

Tr. 1 y 2

B. Tr.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Tim. 1

Tim. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Mar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



61

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hn.

Bn. Cl. 1 y 2

Bn. Cl.

Bn. 1 y 2

C. Bn.

Hn. 1 y 2

Hn. 3 y 4

Bn. Tpt. 1 y 2

Bn. Tpt.

Timp. 1 y 2

Tuba 1 y Tuba

Tomp. 1

Tomp. 2

S. Dr.

B. Dr.

C. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

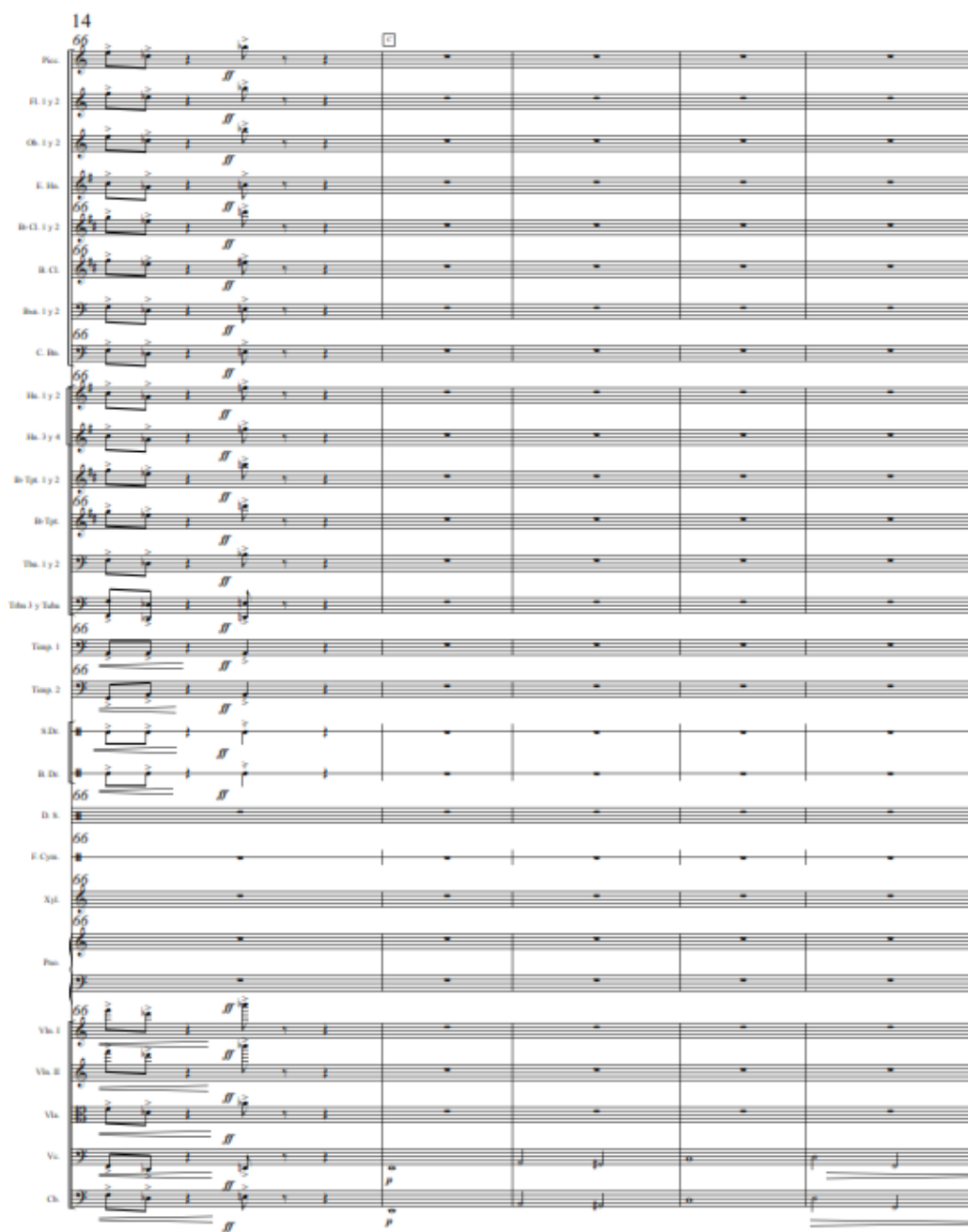
Vln. II

Vla.

Cello

Cb.

14



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Clar.

B♭ Clar. 1 y 2

B. Clar.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bar. 1 y 2

Bar. 3 y 4

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Tuba

Tim. 1

Tim. 2

S. Dr.

B. Dr.

Cym.

Xyl.

Perc.

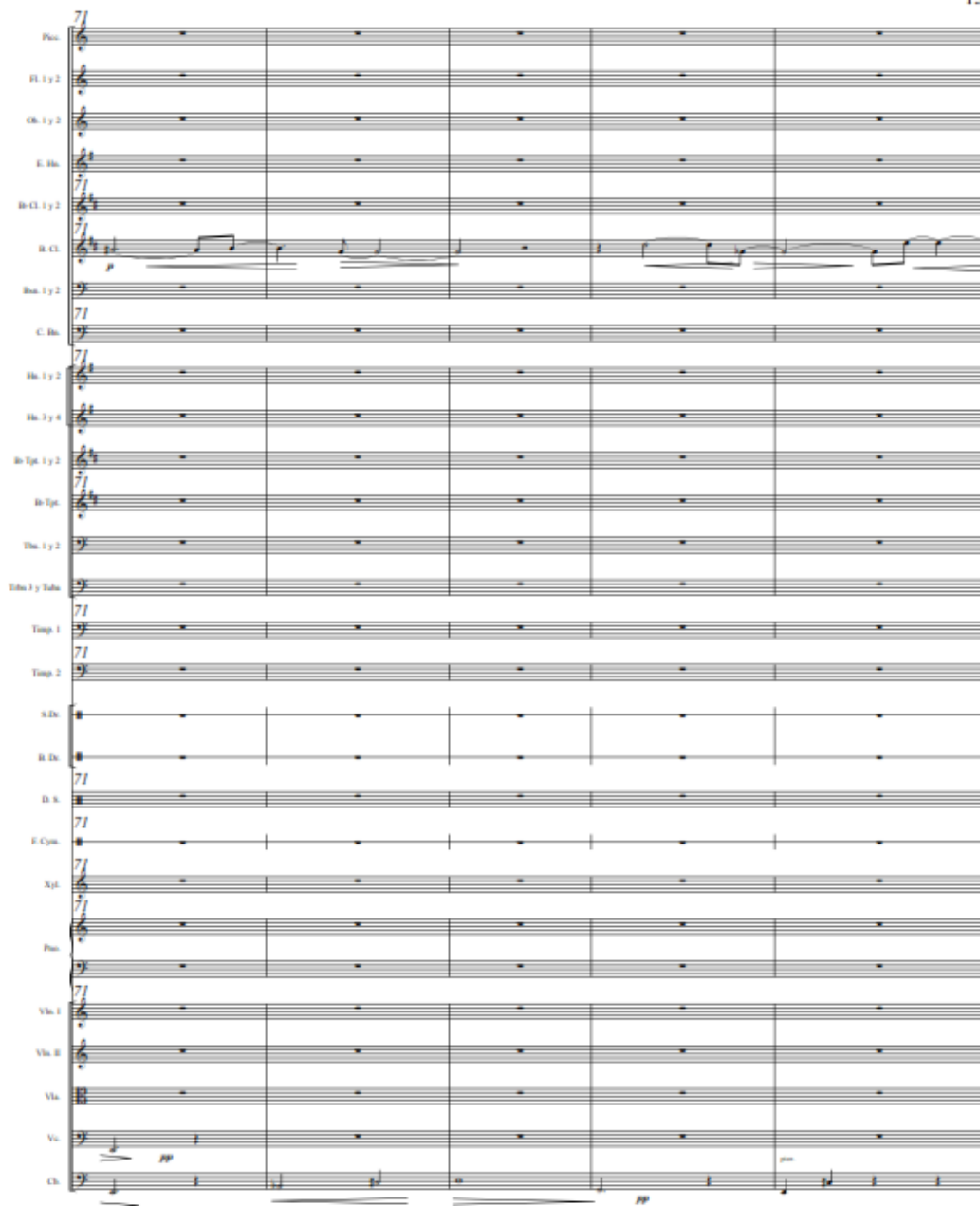
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



71

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Clar.

Bb-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Br. Tpt. 1 y 2

Br. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Trmp. 1

Trmp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Mar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

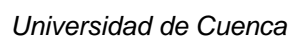
Vcl.

Ch.

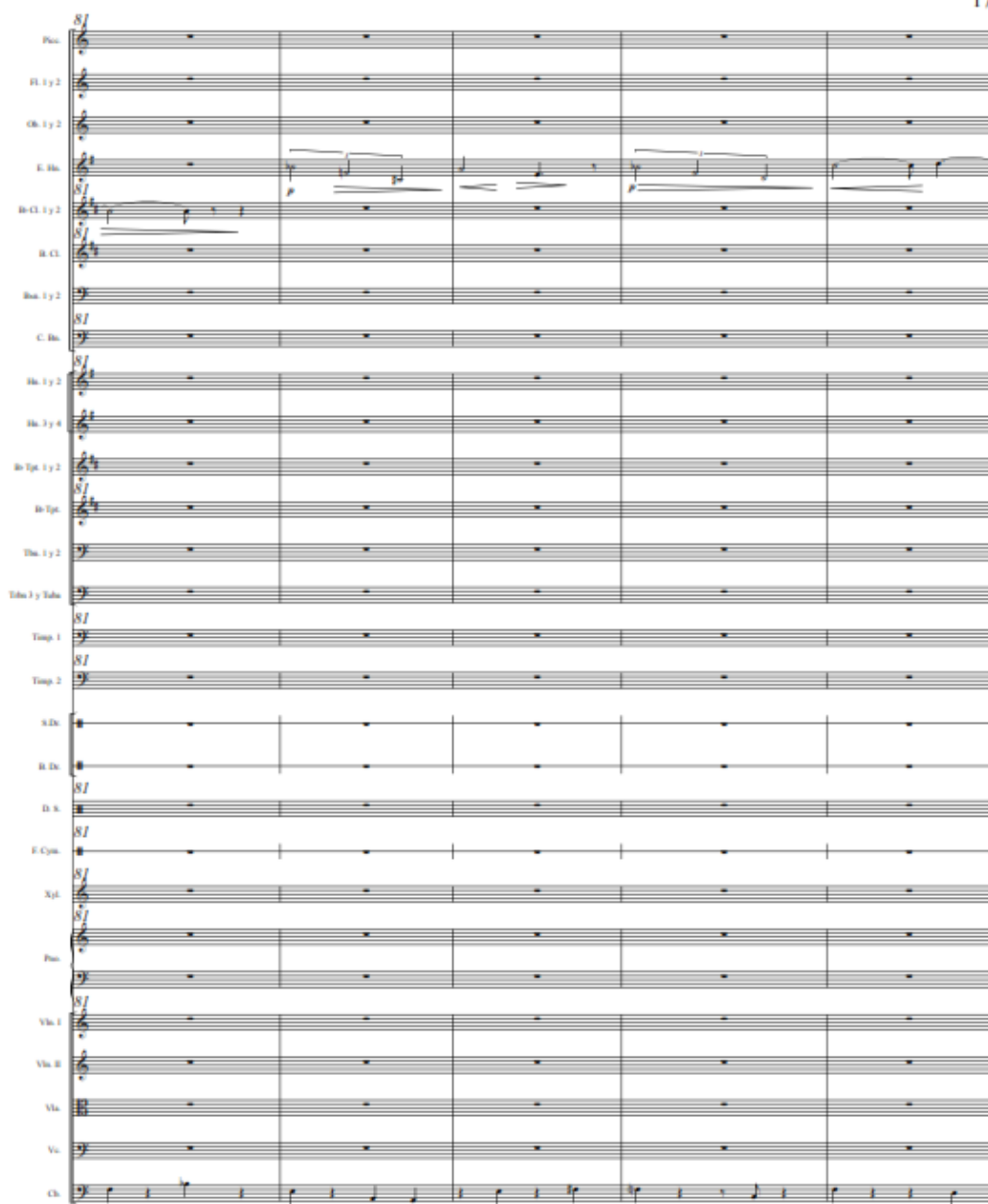
pp

pp



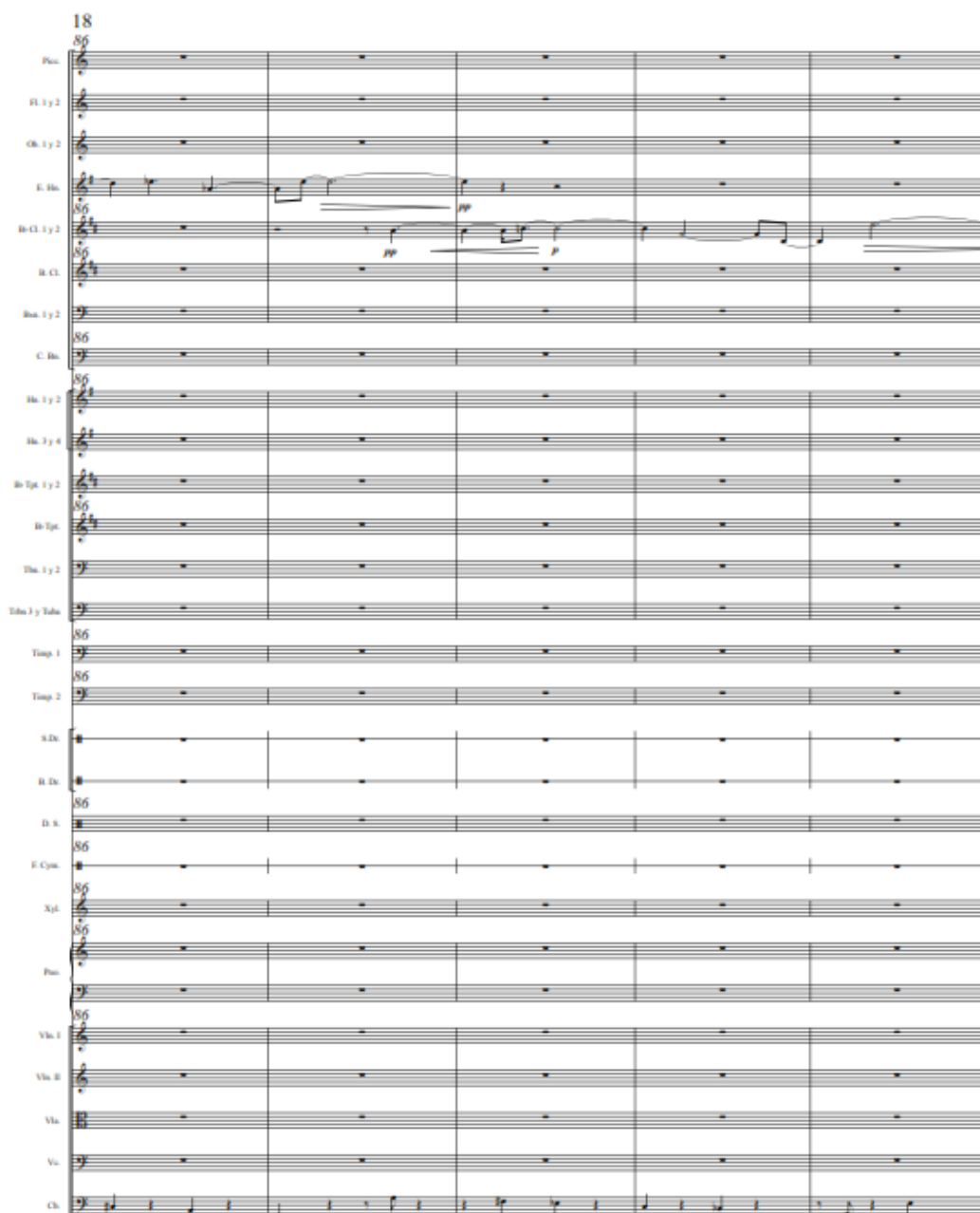


261



Musical score for page 17, featuring multiple staves for various instruments. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The instruments listed on the left are: Fl. 1 y 2, Ob. 1 y 2, E. Hrn., Bn. Cl. 1 y 2, Bn. Cl., Bn. 1 y 2, C. Bn., Hrn. 1 y 2, Hrn. 3 y 4, Bn. Tpt. 1 y 2, Bn. Tpt., Tbn. 1 y 2, Tbn. 3 y 4, Timp. 1, Timp. 2, S. Dr., B. Dr., D. S., E. Cym., Xyl., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Ch. The score shows musical notation for these instruments, including notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *p* (piano).

18



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

B♭ Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Bs. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Pno.

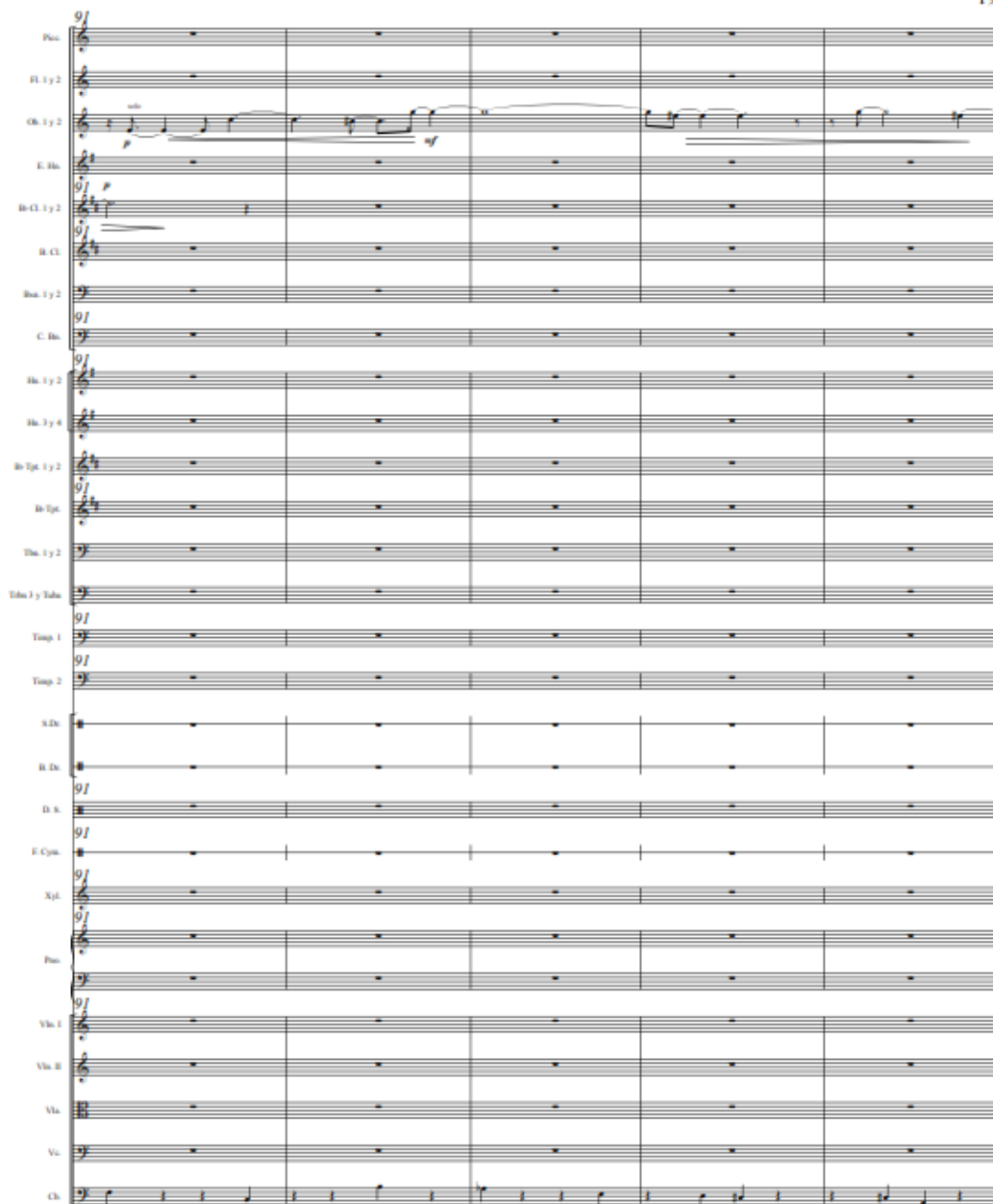
Vln. I

Vln. II

Vla.

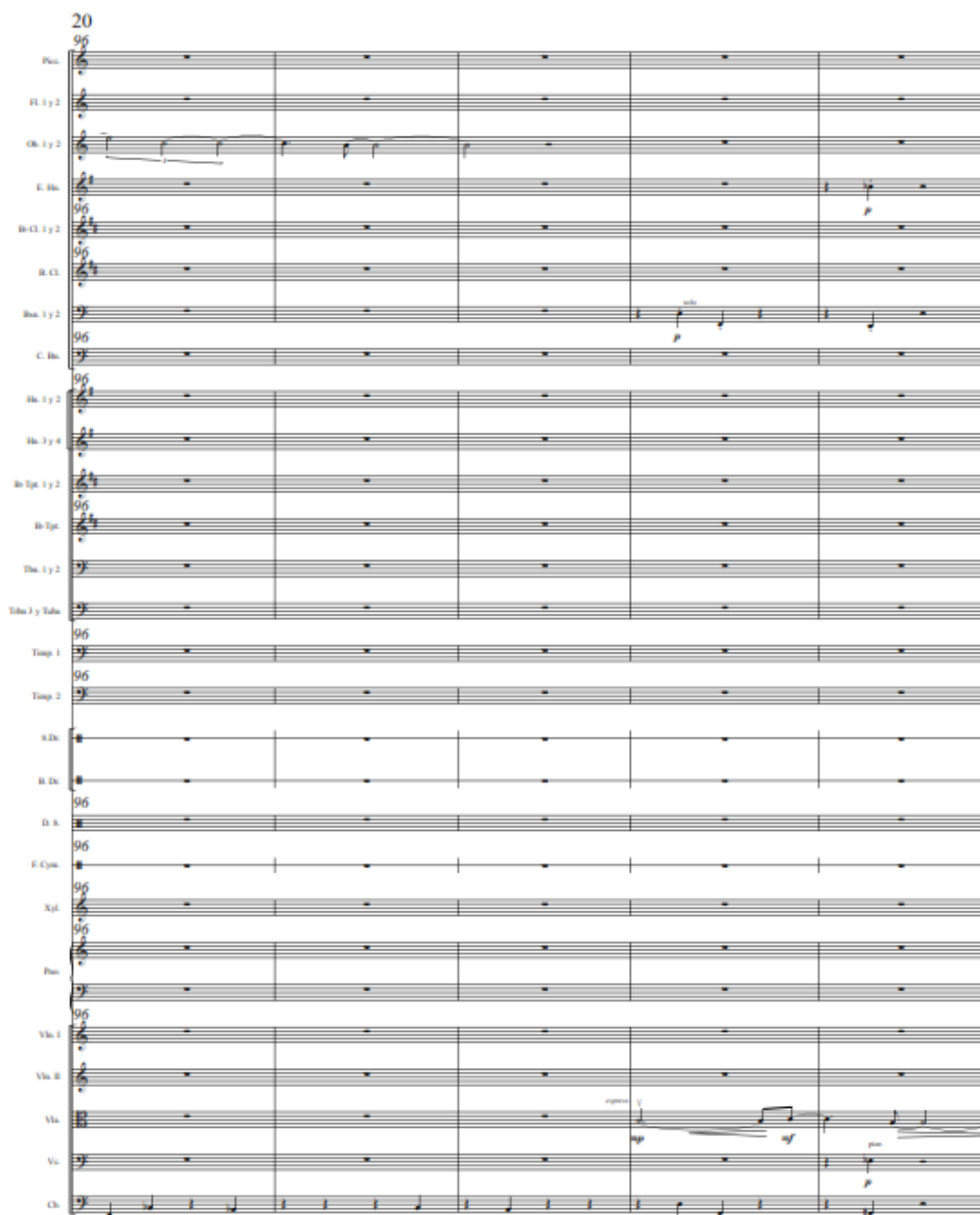
Vcl.

Ch.



The musical score for page 19 features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, English Horn, Bass Clarinet 1 & 2, Baritone Clarinet, Bassoon 1 & 2, Contrabassoon, Horn 1 & 2, Horn 3 & 4, Baritone Saxophone 1 & 2, Baritone Saxophone, Trombone 1 & 2, and Euphonium 1 & 2. The percussion section includes Timpani 1 & 2, Snare Drum, Bass Drum, Cymbal, Xylophone, and Percussion. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Oboe 1 & 2 part has a melodic line starting with a 'p' dynamic and a 'sf' dynamic. The Bass Clarinet 1 & 2 part has a 'p' dynamic. The Violoncello part has a melodic line starting with a 'p' dynamic. The Contrabass part has a melodic line starting with a 'p' dynamic. The Snare Drum part has a 'p' dynamic. The Bass Drum part has a 'p' dynamic. The Cymbal part has a 'p' dynamic. The Xylophone part has a 'p' dynamic. The Percussion part has a 'p' dynamic. The Violin I part has a 'p' dynamic. The Violin II part has a 'p' dynamic. The Viola part has a 'p' dynamic. The Violoncello part has a 'p' dynamic. The Contrabass part has a 'p' dynamic.

20



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Bs. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



Musical score for page 21, featuring various instruments and staves. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hr.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Snare Drum (Sn.), Bass Drum (Bd.), Cymbal (Cym.), Xylophone (Xyl.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The page number 21 is visible in the top right corner.

22

106



Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bs. Ept. 1 y 2

Bs. Ept.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tbn.

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

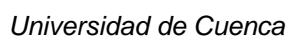
Vcl.

Ch.

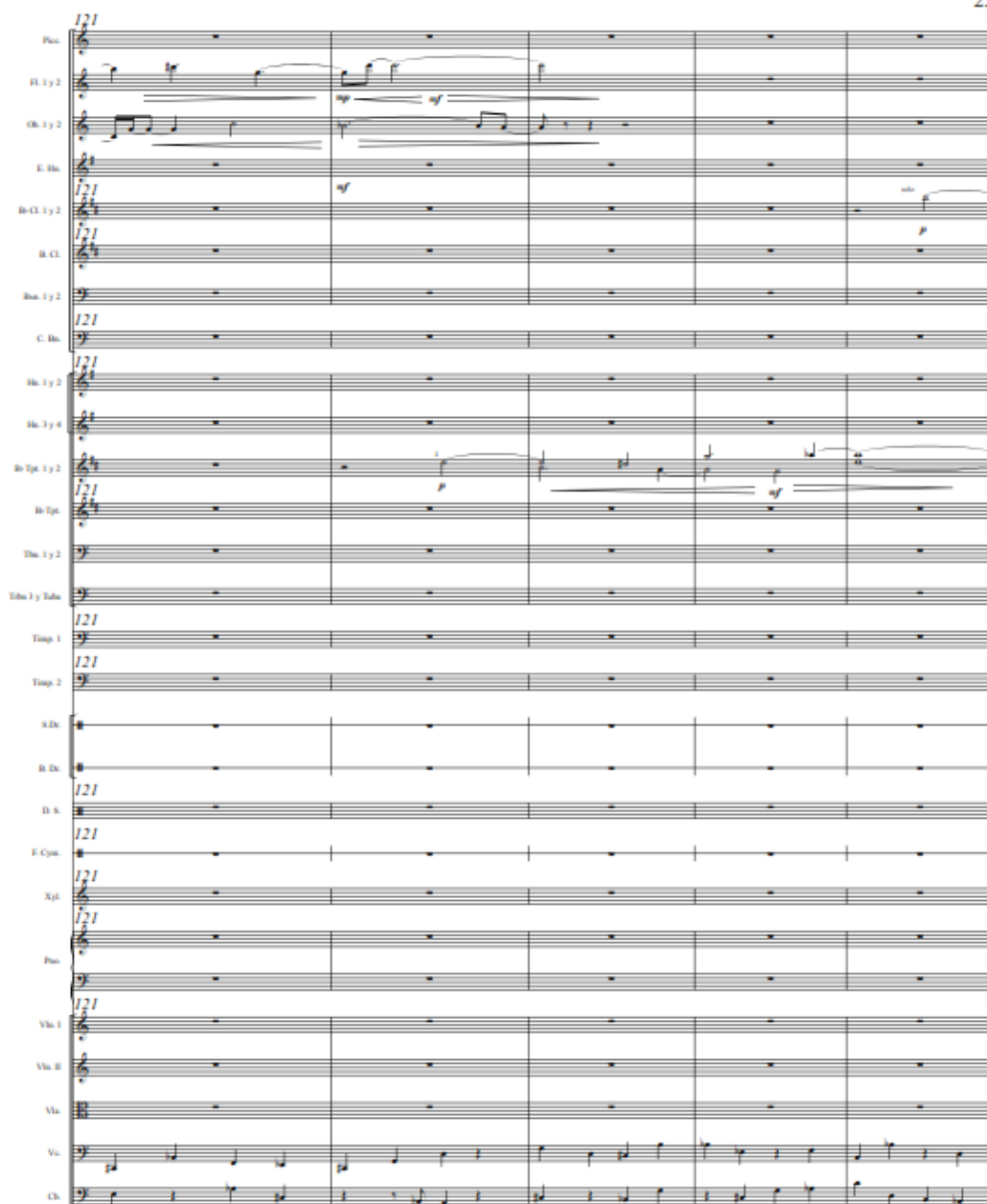


Musical score for page 23, featuring various instruments and staves. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hr.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Bc.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Snare Drum (Sn.), Bass Drum (Bd.), Cymbal (Cym.), Xylophone (Xyl.), and Percussion (Perc.). The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *p*. The score is divided into measures by vertical bar lines.





269



121

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Bs. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Mar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

26

126

Picc.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hrn.

Bs-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bsn. 1 y 2

C. Bsn.

Hrn. 1 y 2

Hrn. 3 y 4

Bs Tpt. 1 y 2

Bs Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

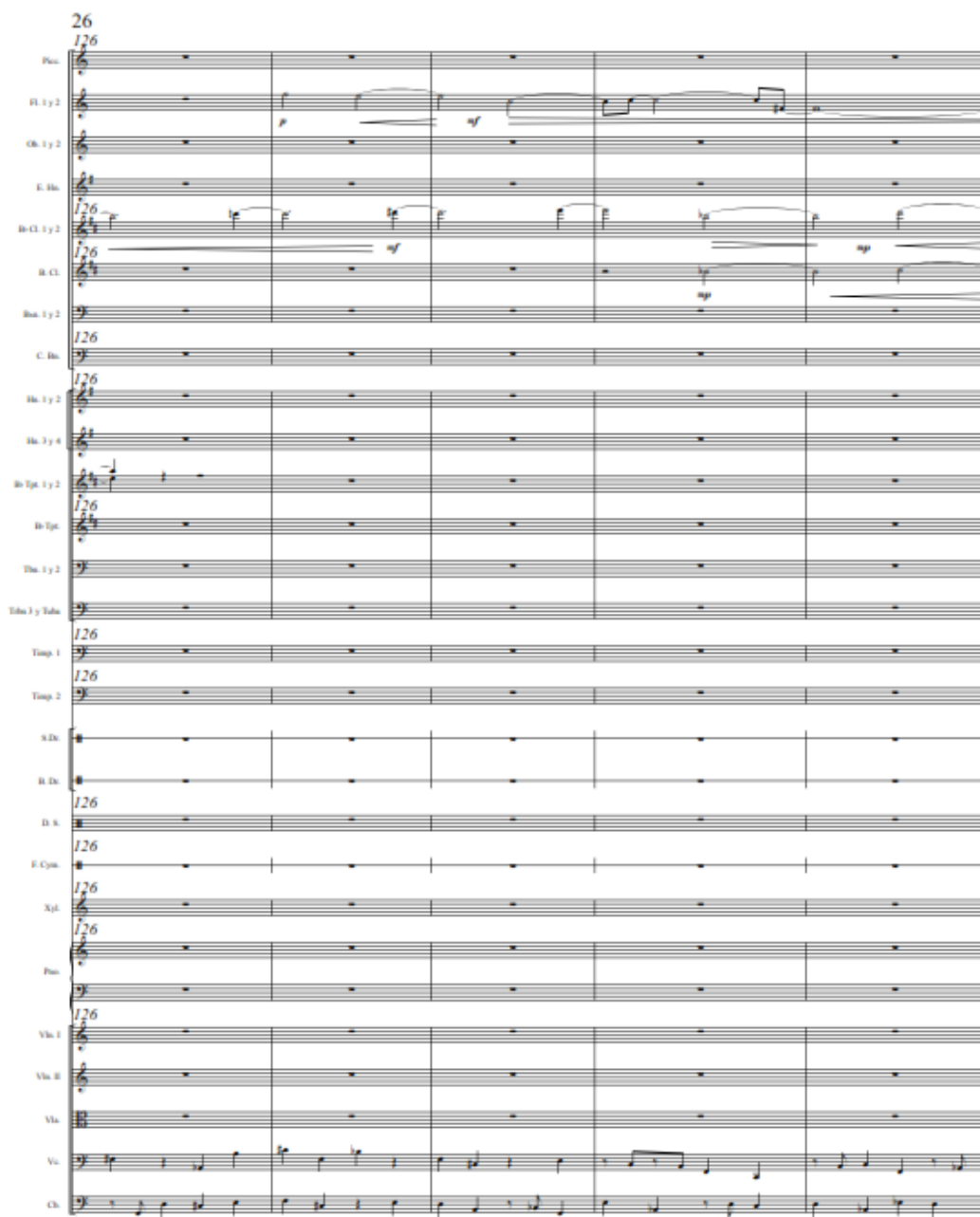
Vln. I

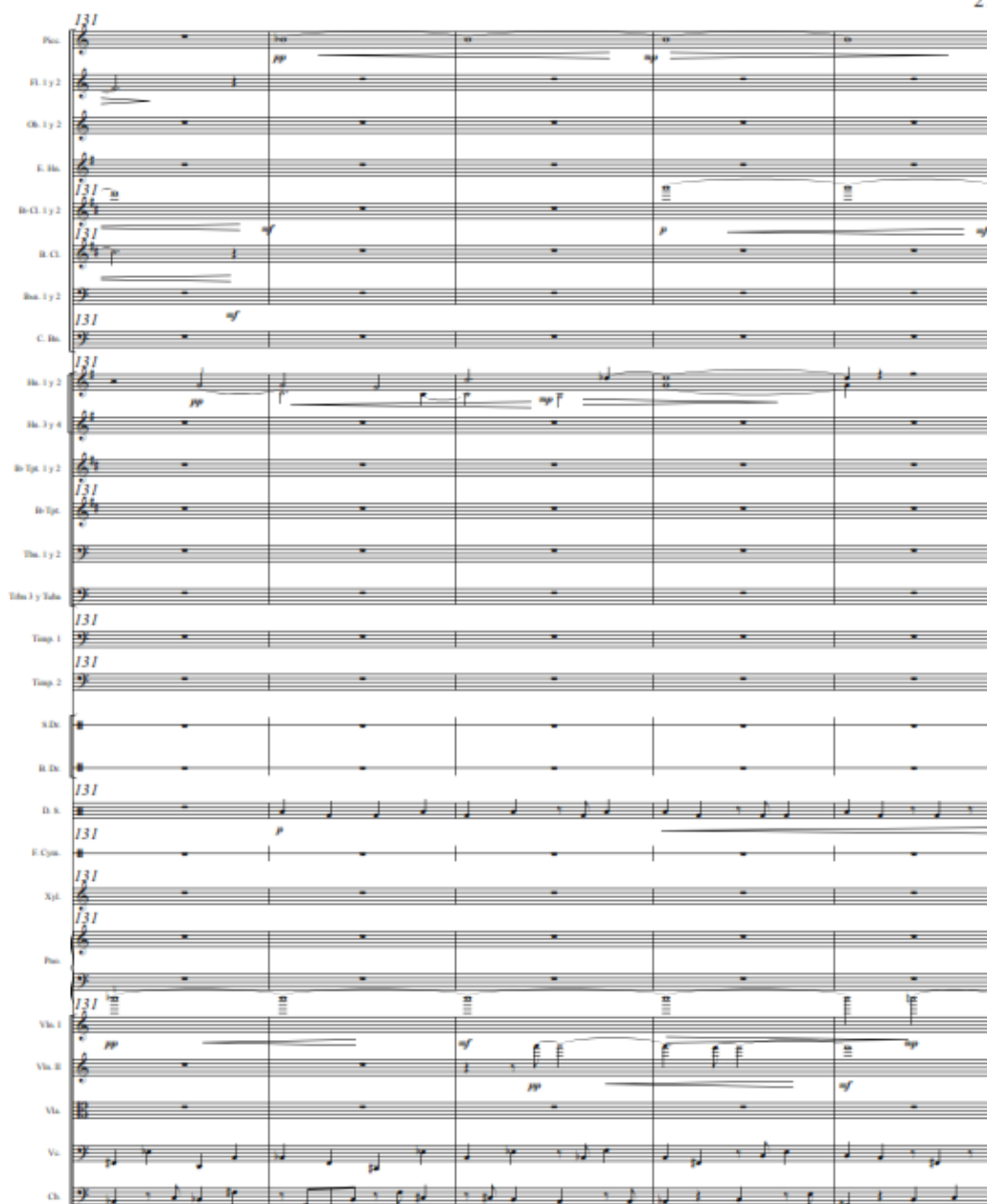
Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.





131

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Bs. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Euf. 3 y Tbn.

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Mar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

28

136



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Bs. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Mar.

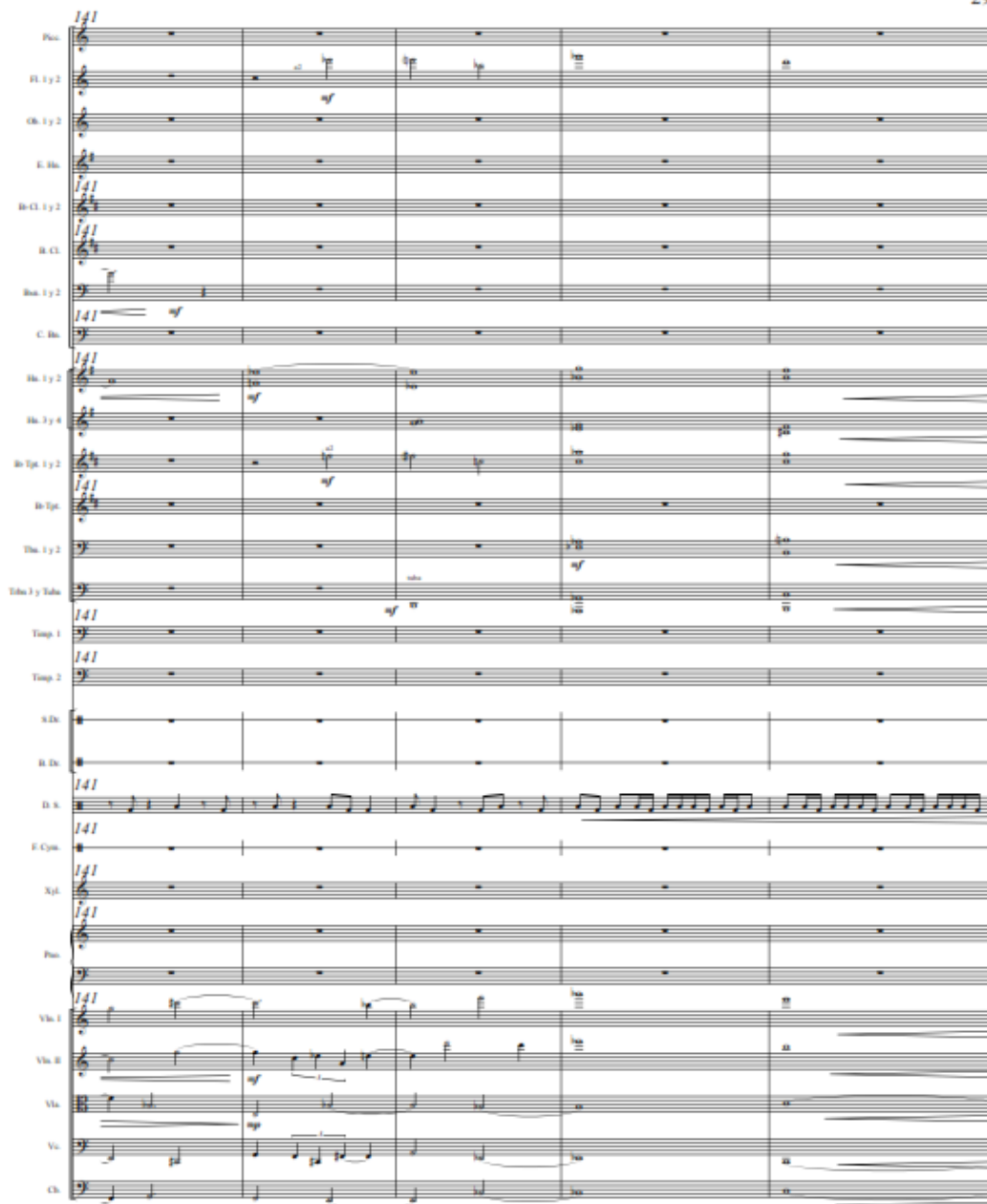
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



Musical score for page 29, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The instruments listed on the left include Fl. 1 y 2, Ob. 1 y 2, E. Ho., Bn. Cl. 1 y 2, B. Cl., Bn. 1 y 2, C. Bn., Hn. 1 y 2, Hn. 3 y 4, Bn. Tpt. 1 y 2, Bn. Tpt., Tbn. 1 y 2, Tbn. 3 y Tbn., Timp. 1, Timp. 2, S. Dr., B. Dr., D. S., F. Cym., Xyl., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Ch. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

30

*146* Allegro (146)  $\frac{4}{4}$  (120)

Picc. *146*

Fl. 1 y 2 *146*

Ob. 1 y 2 *146*

E. Ho. *146*

Bo-Cl. 1 y 2 *146*

B. Cl. *146*

Bas. 1 y 2 *146*

C. Bas. *146*

Hr. 1 y 2 *146*

Hr. 3 y 4 *146*

Bo Tpt. 1 y 2 *146*

Bo Tpt. *146*

Tbn. 1 y 2 *146*

Tbn. 3 y Tbn. *146*

Timp. 1 *146*

Timp. 2 *146*

S. Dr. *146*

B. Dr. *146*

D. S. *146*

E. Cym. *146*

Xyl. *146*

Pan. *146*

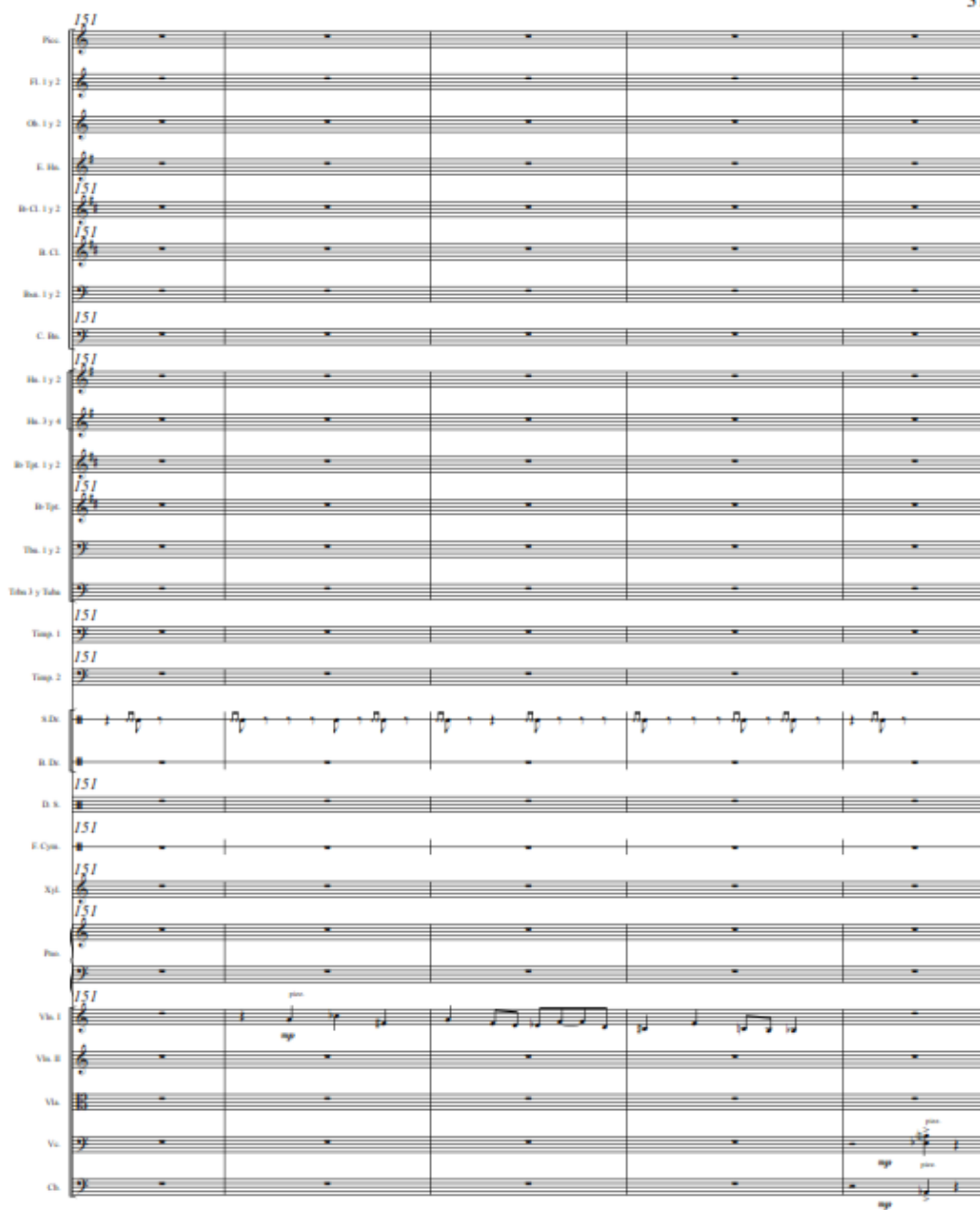
Vln. I *146*

Vln. II *146*

Vla. *146*

Vcl. *146*

Ch. *146*



Musical score for page 31, featuring various instruments and staves. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hr.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Snare Drum (Sn.), Bass Drum (Bd.), Cymbal (Cym.), Xylophone (Xyl.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *mp* and *pp*.



32

156

Picc.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hn.

B♭-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bass. 1 y 2

C. Bn.

Hn. 1 y 2

Hn. 3 y 4

B♭ Tpt. 1 y 2

B♭ Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timpani 1

Timpani 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

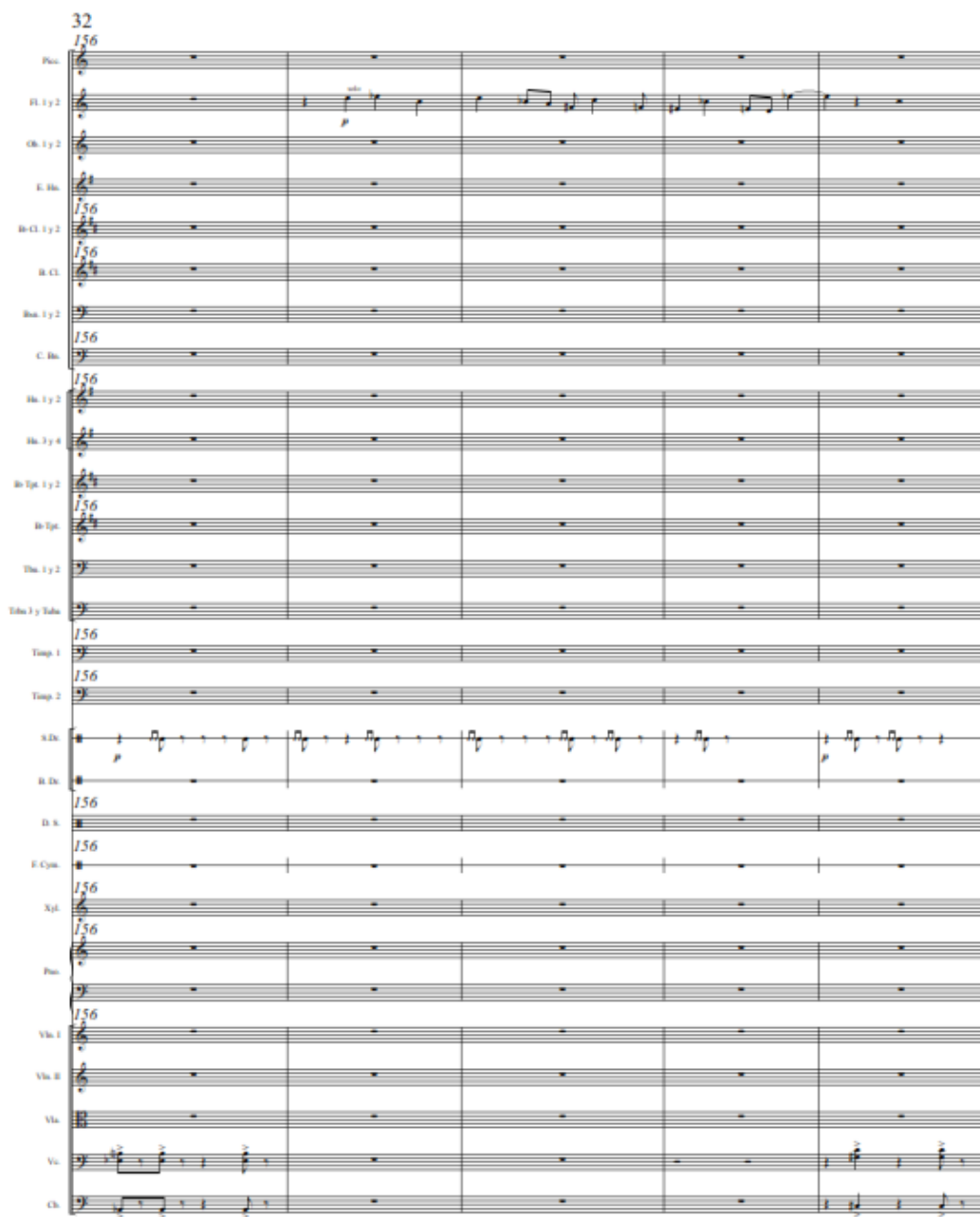
Vln. I

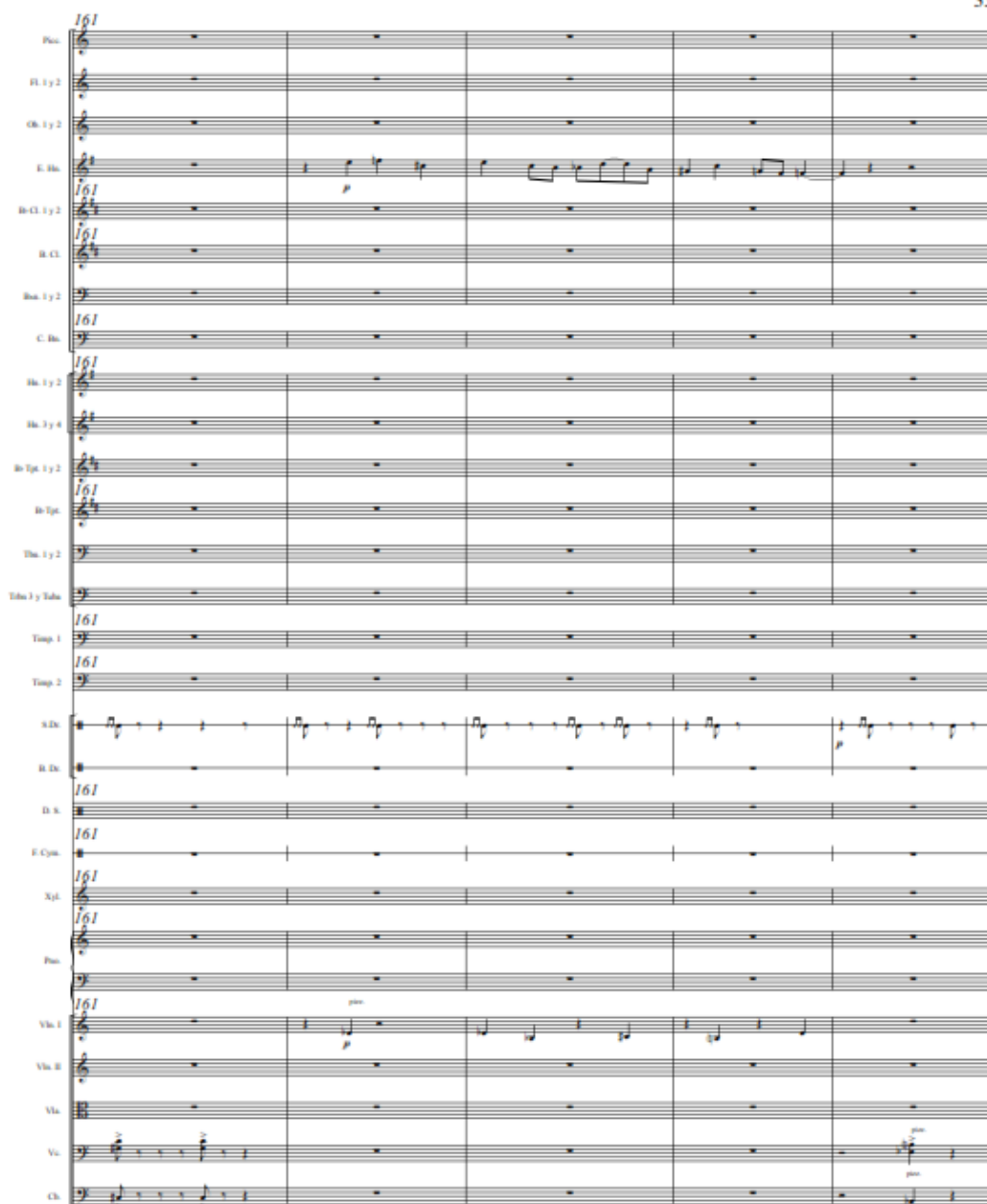
Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.





161

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bo-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bas. 1 y 2

C. Ho.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

Bo Tpt. 1 y 2

Bo Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tbn.

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

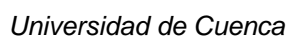
Vln. I

Vln. II

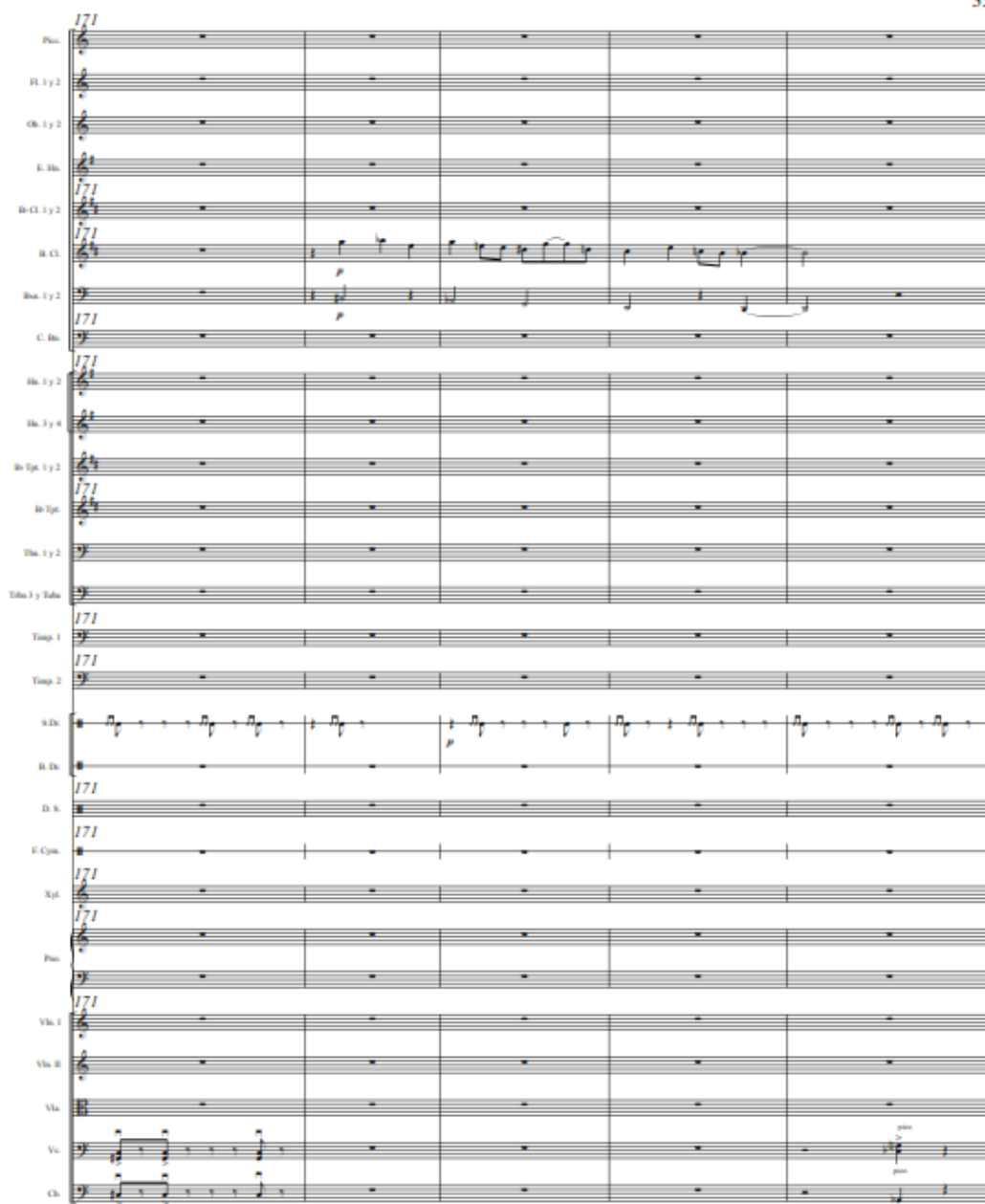
Vla.

Vcl.

Ch.



279



171

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bo. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bas. 1 y 2

C. Bo.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

Bo. Tpt. 1 y 2

Bo. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

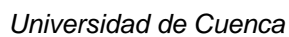
Vln. I

Vln. II

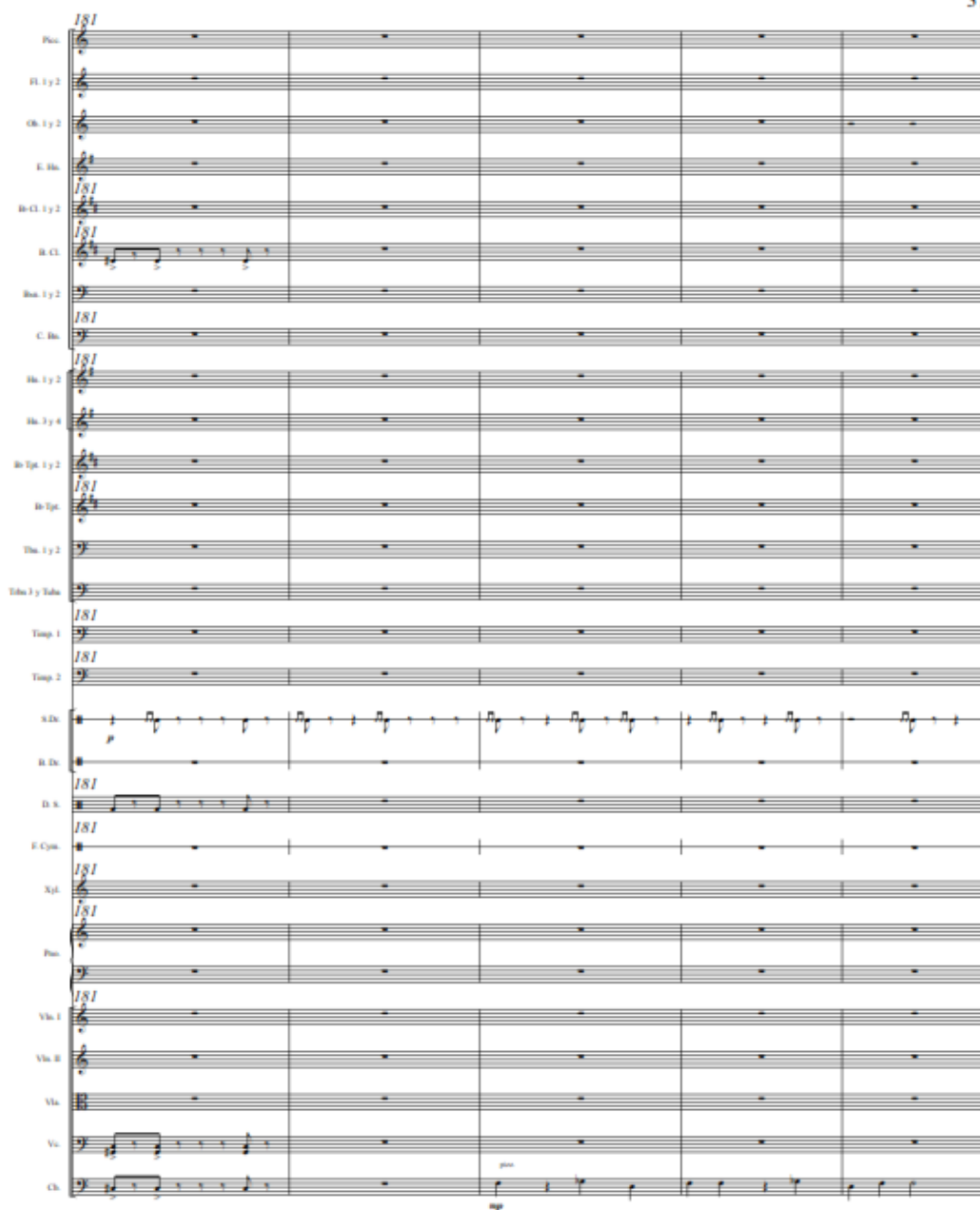
Vla.

Vcl.

Ch.



281



181

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hn.

Bo. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Ba. 1 y 2

C. Ba.

Hn. 1 y 2

Hn. 3 y 4

Bo. Tpt. 1 y 2

Bo. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tbn.

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Pan.

Vln. I

Vln. II

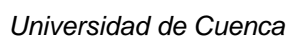
Vla.

Vcl.

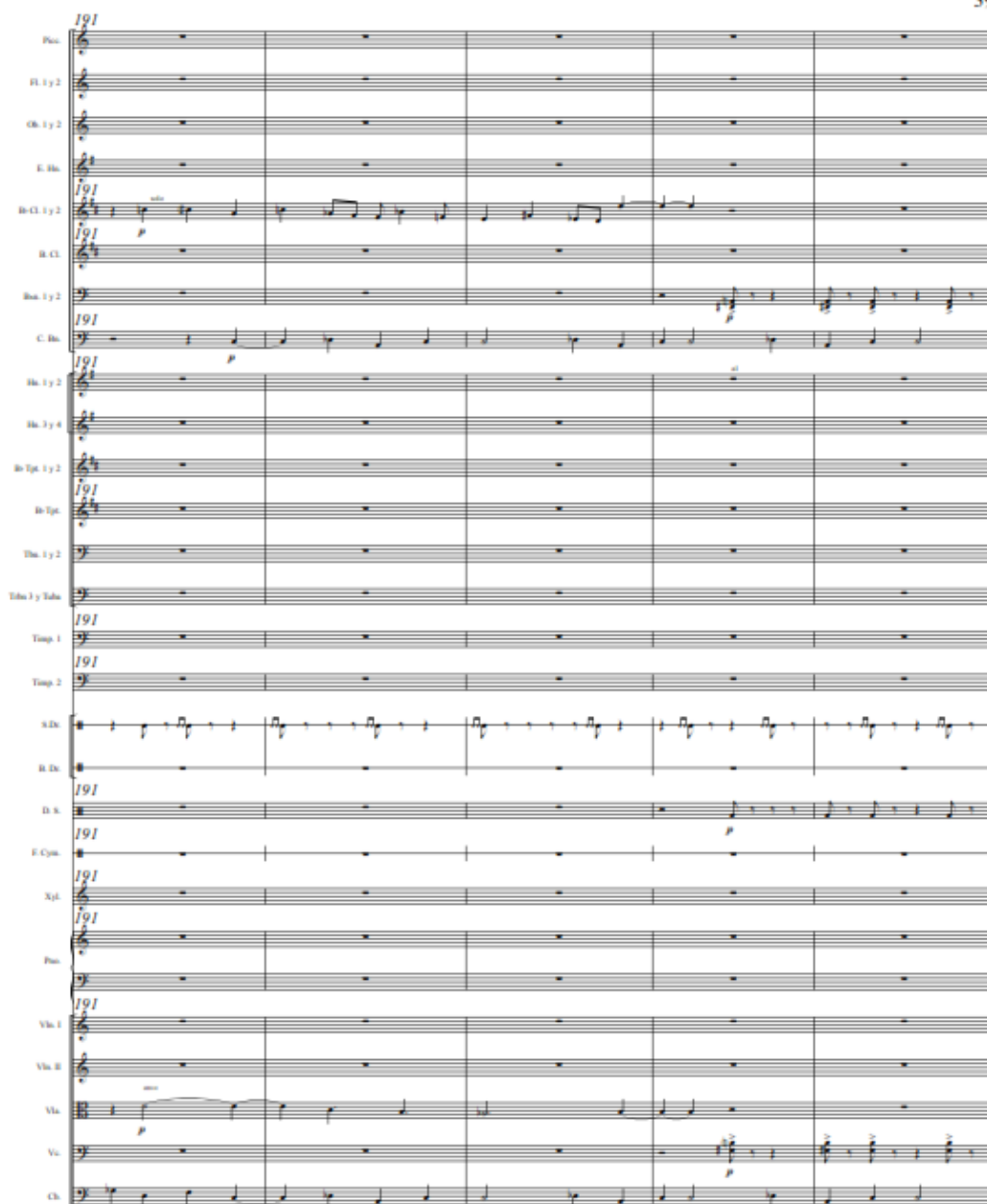
Ch.

*p*

*pp*



283



191

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bo. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bas. 1 y 2

C. Bo.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

Bo. Tpt. 1 y 2

Bo. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tbn.

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



40

196

Picc.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hn.

B♭-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bsn. 1 y 2

C. Bsn.

Hn. 1 y 2

Hn. 3 y 4

B♭ Tpt. 1 y 2

B♭ Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timpani 1

Timpani 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

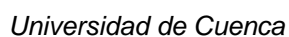
Vln. II

Vla.

Vcl.

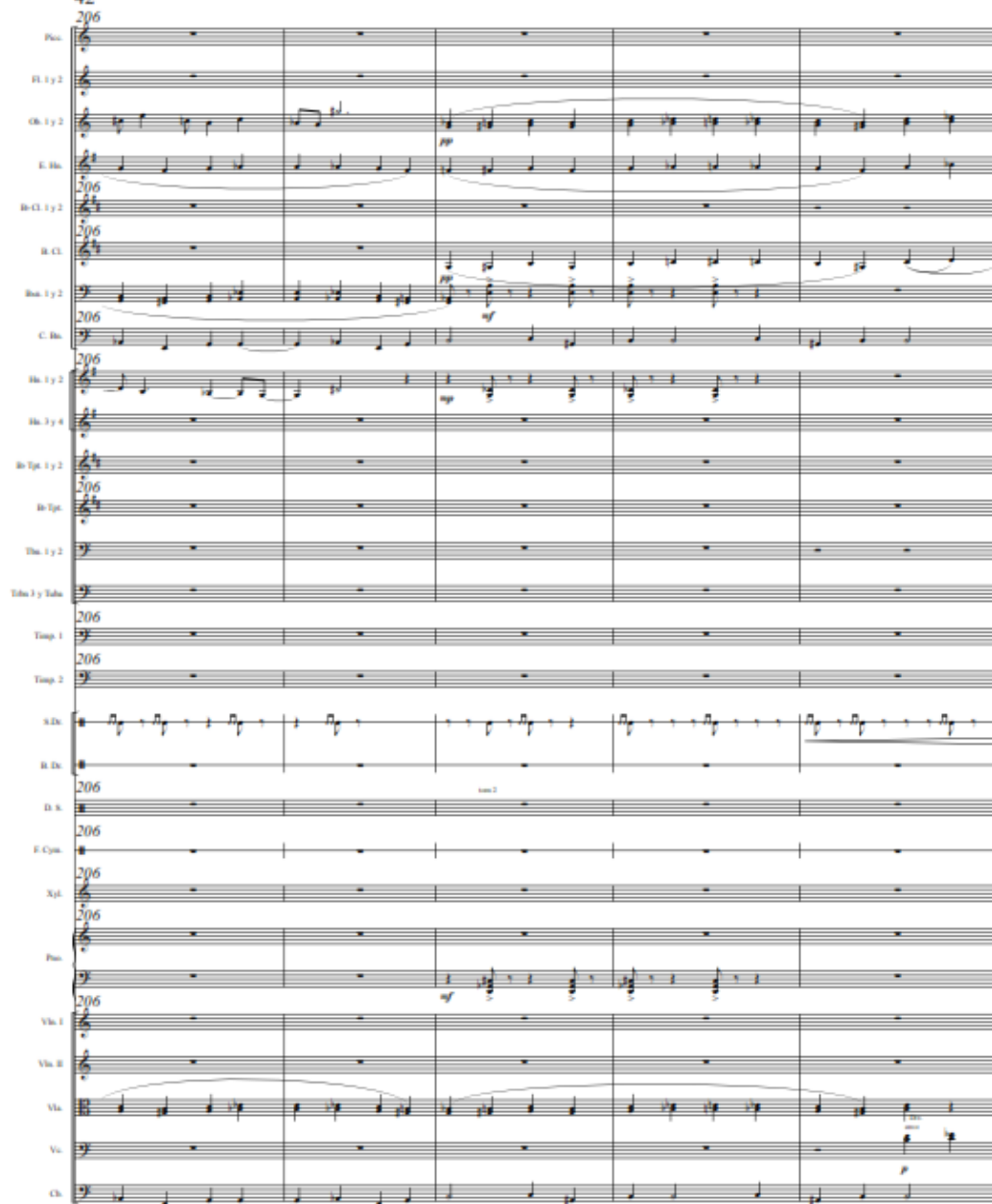
Ch.





41

42  
206



Fl. 1 y 2  
Ob. 1 y 2  
E. Ho.  
Bo. Cl. 1 y 2  
B. Cl.  
Bso. 1 y 2  
C. Bso.  
Ho. 1 y 2  
Ho. 3 y 4  
Bo. Tpt. 1 y 2  
Bo. Tpt.  
Tbn. 1 y 2  
Tbn. 3 y Tbn.  
Timp. 1  
Timp. 2  
S. Dr.  
B. Dr.  
D. S.  
E. Cym.  
Xyl.  
Perc.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.



211

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Ba-Cl. 1 y 2

Ba-Cl.

Ba. 1 y 2

C. Ba.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

Ba. Tpt. 1 y 2

Ba. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Pan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

44  
2/6



Fl. 1 y 2  
Ob. 1 y 2  
E. Ho.  
Bo. Cl. 1 y 2  
B. Cl.  
Bso. 1 y 2  
C. Bso.  
Ho. 1 y 2  
Ho. 3 y 4  
Bo. Tpt. 1 y 2  
Bo. Tpt.  
Tbn. 1 y 2  
Tuba 1 y Tuba  
Timp. 1  
Timp. 2  
S. Dr.  
B. Dr.  
D. S.  
Cym.  
Xyl.  
Perc.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.



221

Fl. 1 y 2

Obo. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

221

C. Bs.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Bs. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

221

Timp. 1

221

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

221

D. S.

221

E. Cym.

221

Xyl.

221

Perc.

221

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

46



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Clar.

Bb-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bb Tpt. 1 y 2

Bb Tpt.

Tbn. 1 y 2

Euf. 1 y 2

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

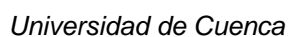
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



47



48



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Clar.

B♭ Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Br. Tpt. 1 y 2

Br. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



241

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Clar.

Bb-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bon. 1 y 2

C. Bn.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bb Tpt. 1 y 2

B. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tuba 1 y 2

Snare 1

Snare 2

C. Cim.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

50



Fl. 1 y 2

Obo. 1 y 2

E. Clar.

Bb-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bon. 1 y 2

C. Bo.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bb Trpt. 1 y 2

B. Trpt.

Tbn. 1 y 2

Tuba 1 y 2

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

51



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bn. Tpt. 1 y 2

Bn. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Trmp. 1

Trmp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Pnc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

52



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bt. Tpt. 1 y 2

Bt. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Trmp. 1

Trmp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Mar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



261

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Hs. 1 y 2

Hs. 3 y 4

Bo. Tpt. 1 y 2

Bo. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Pan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

54



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. Bb. 1 y 2

Bs. Cl. 1 y 2

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bo. Tpt. 1 y 2

Bo. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

C. Cim.

Xyl.

Mar.

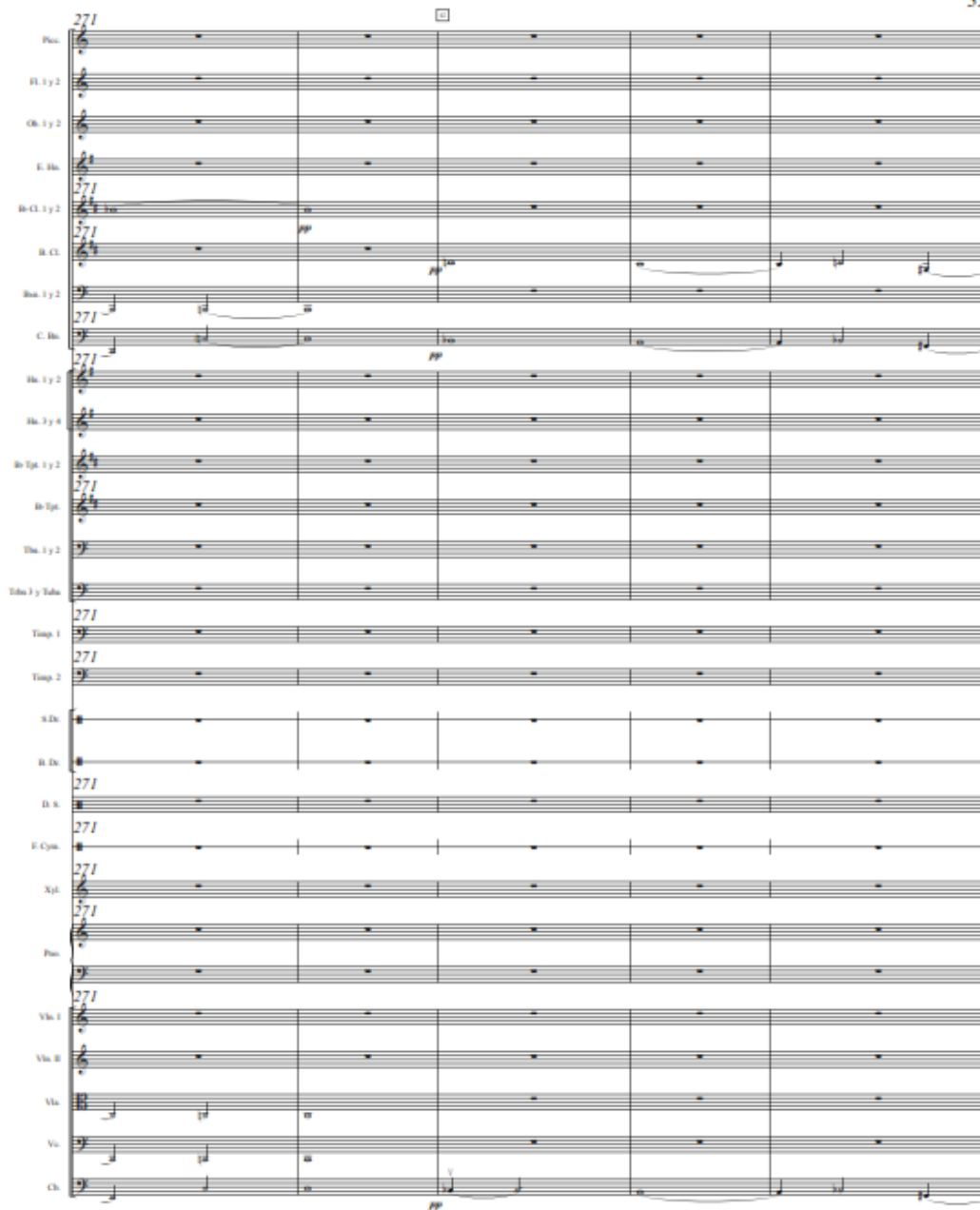
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcllo

Ch.



271

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. B.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. B.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Tr. 1 y 2

Tr. 3

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Tim. 1

Tim. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

pp



56

276

Picc.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hrn.

B♭-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bsn. 1 y 2

C. Bsn.

Hrn. 1 y 2

Hrn. 3 y 4

B♭ Tpt. 1 y 2

B♭ Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Pan.

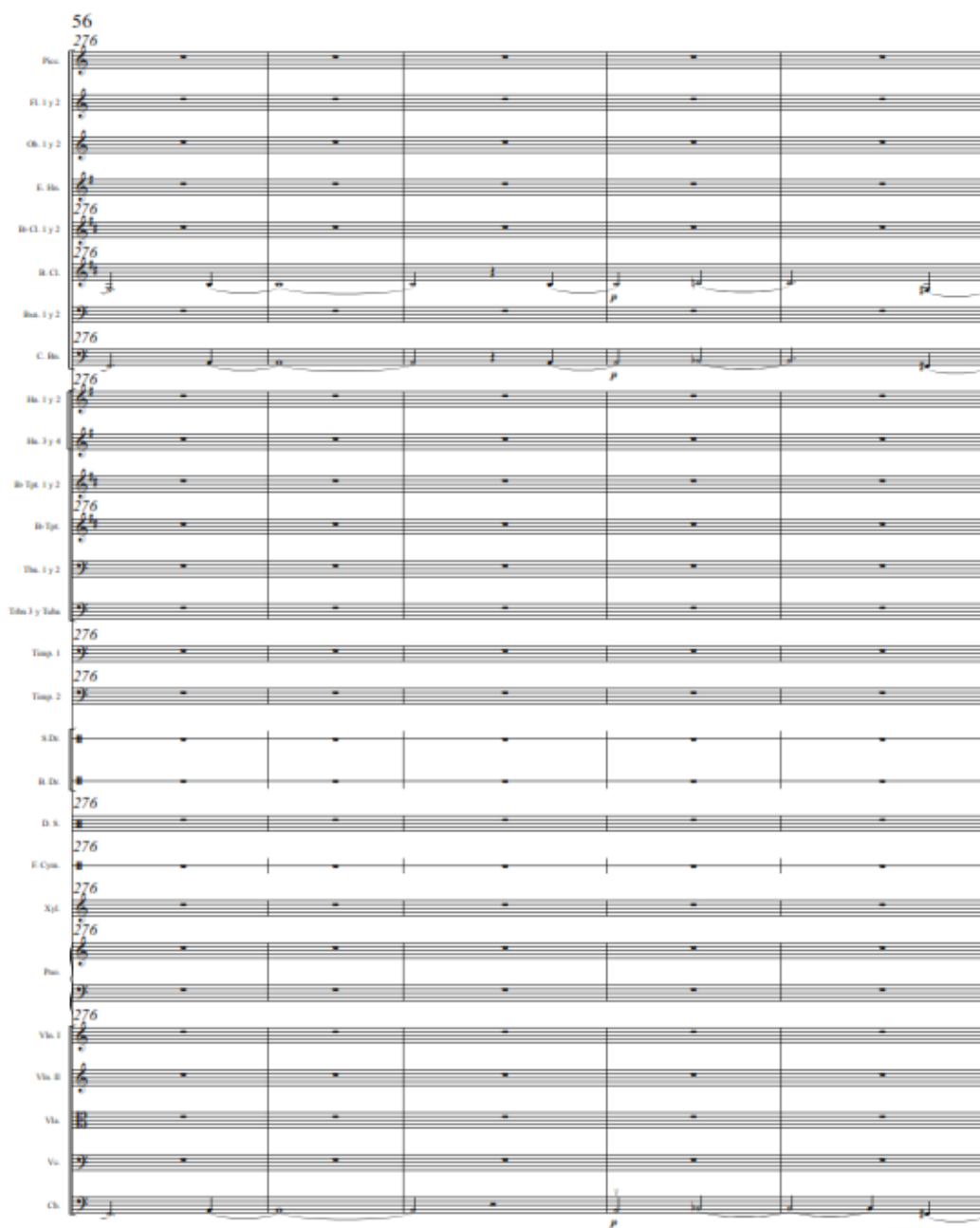
Vln. I

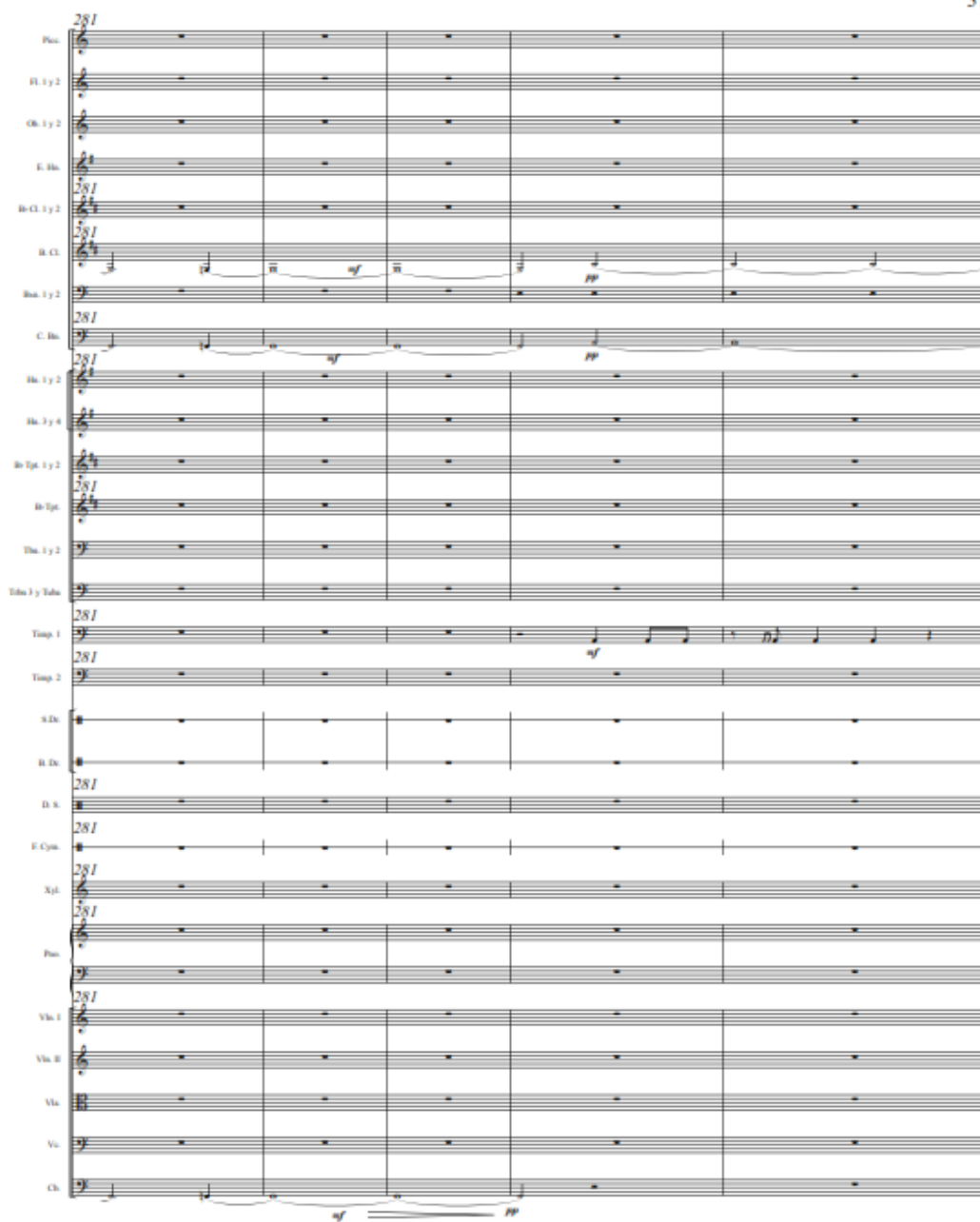
Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.





281

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Fla.

B♭ Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Bs. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Euf. 1 y 2

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Mar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

sf

pp

58

286

Picc.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hrn.

Bn-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bsn. 1 y 2

C. Bsn.

Hrn. 1 y 2

Hrn. 3 y 4

Bn Tpt. 1 y 2

Bn Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Pan.

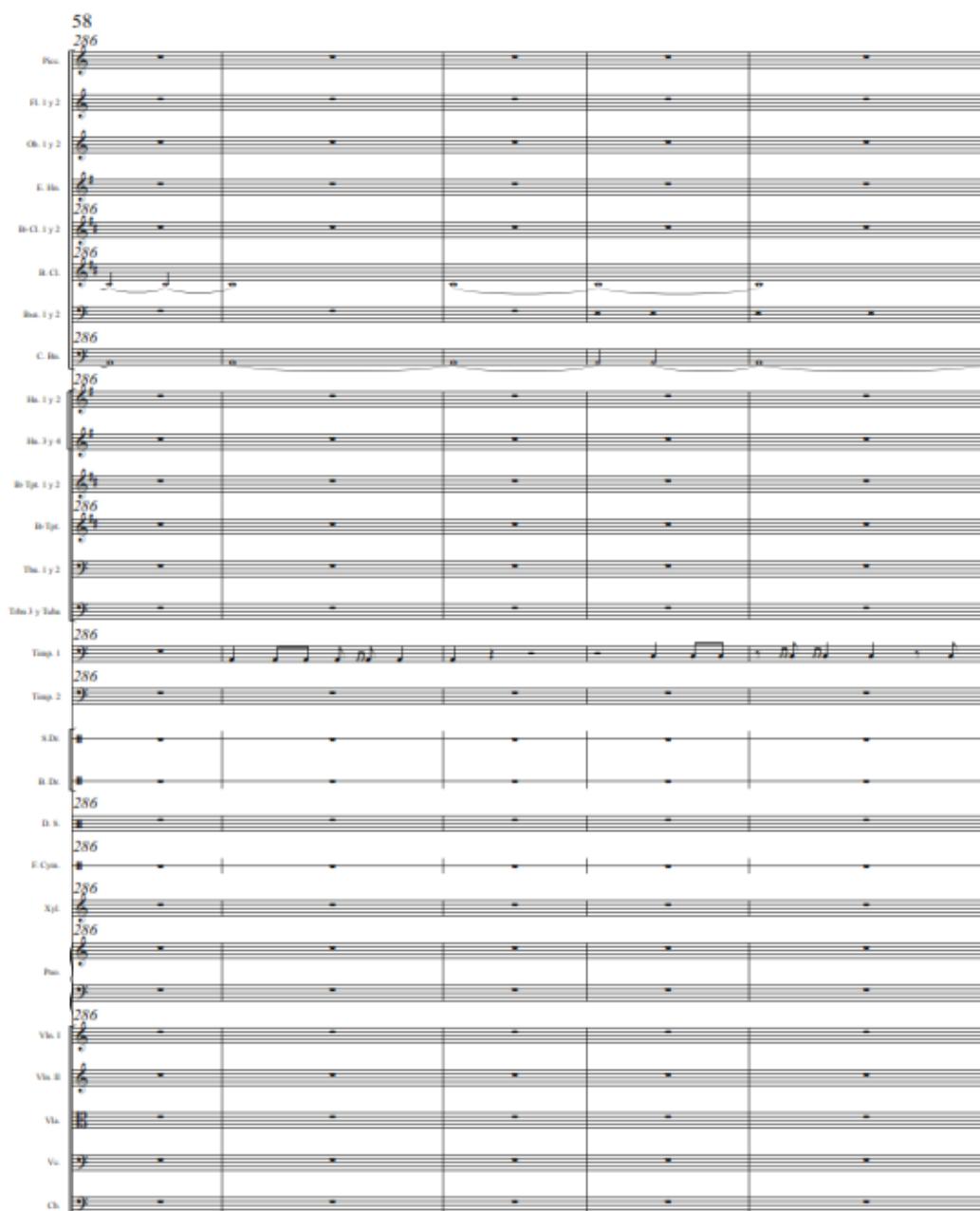
Vln. I

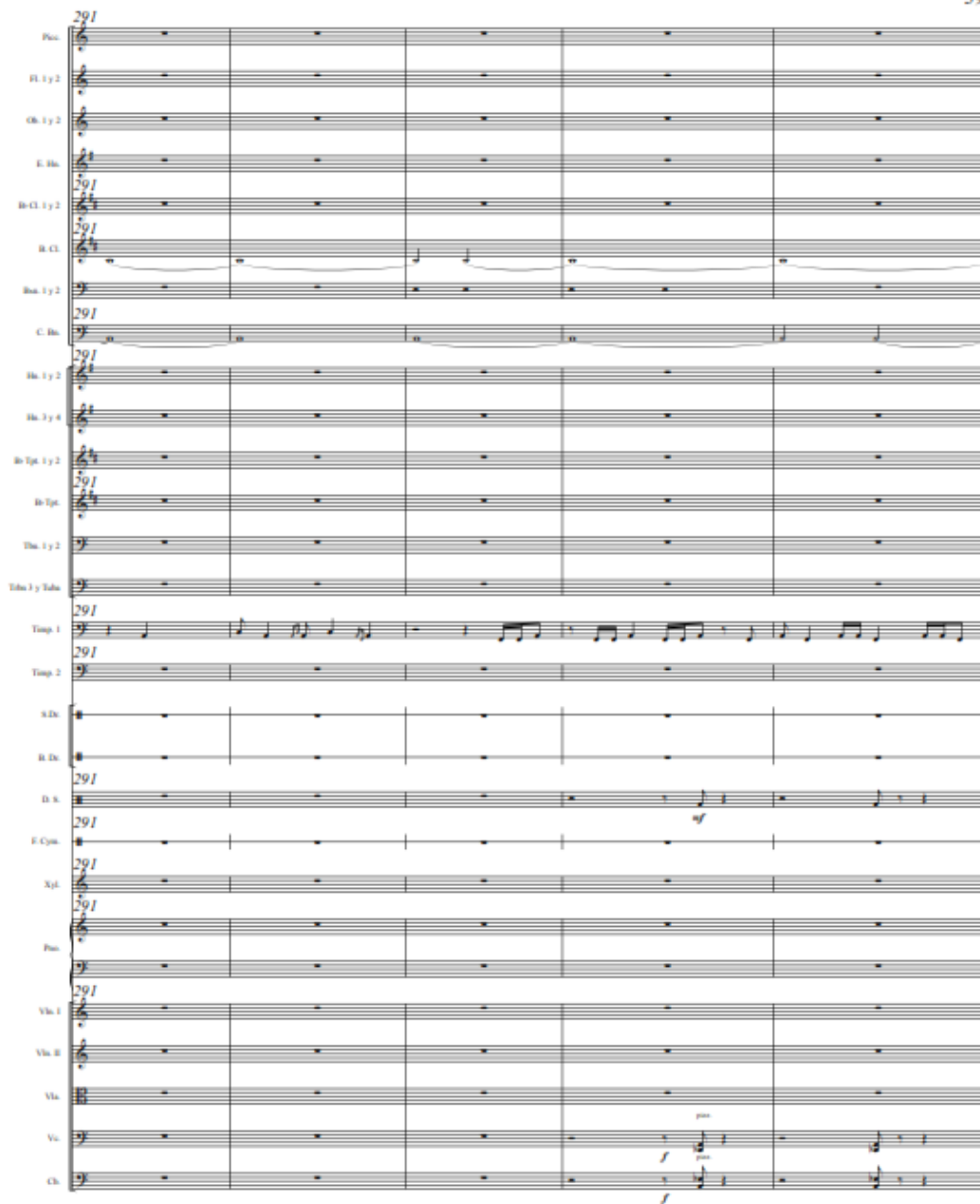
Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.





291

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Clar.

B♭ Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Bs. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tuba 1 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Mar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

mf

f

f

60

296

Picc.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hlo.

Bo-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bas. 1 y 2

C. Bas.

Hlo. 1 y 2

Hlo. 3 y 4

Bo Tpt. 1 y 2

Bo Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

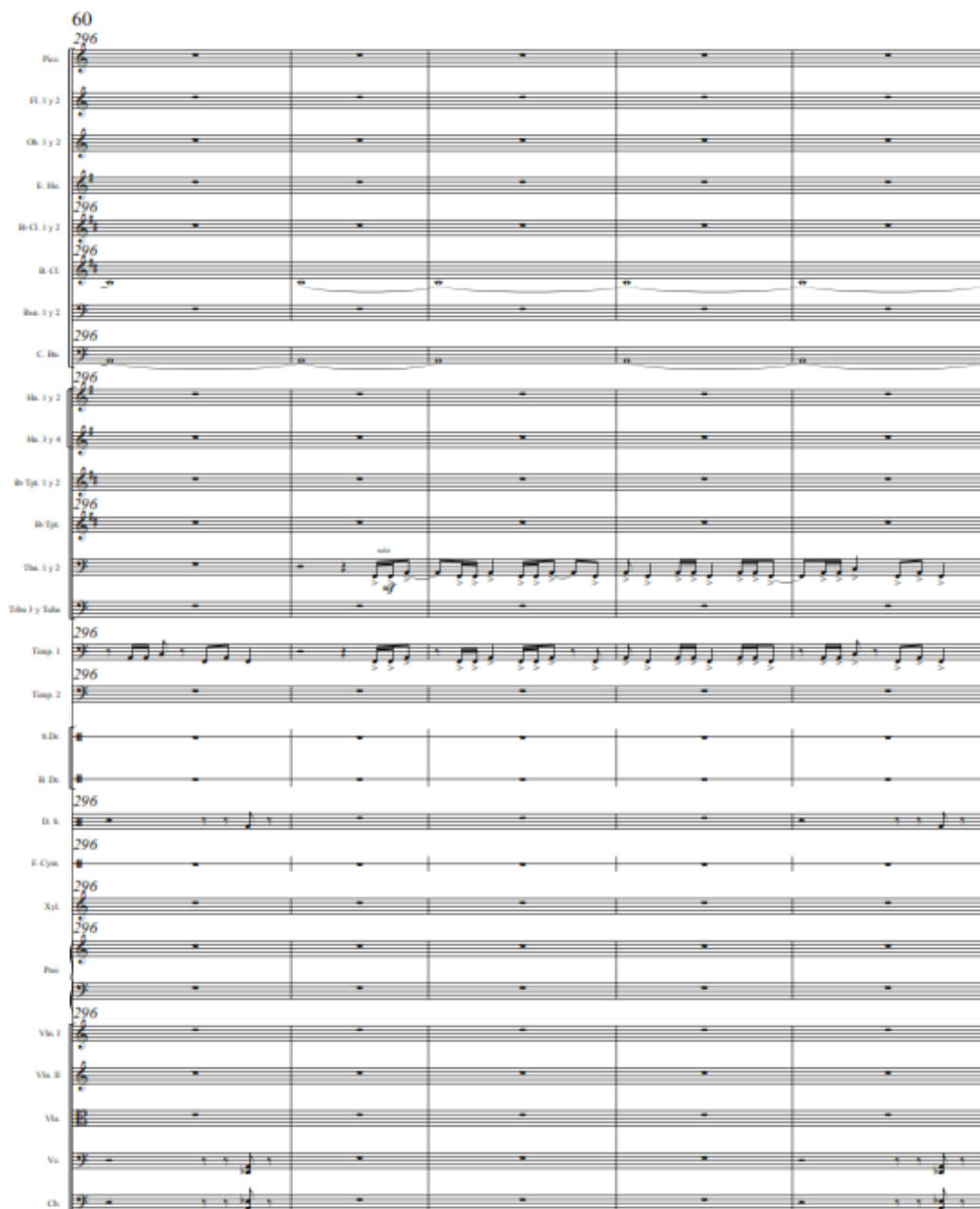
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.





301

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hlo.

Bo-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Hlo. 1 y 2

Hlo. 3 y 4

Bo Tpt. 1 y 2

Bo Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tuba 1 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

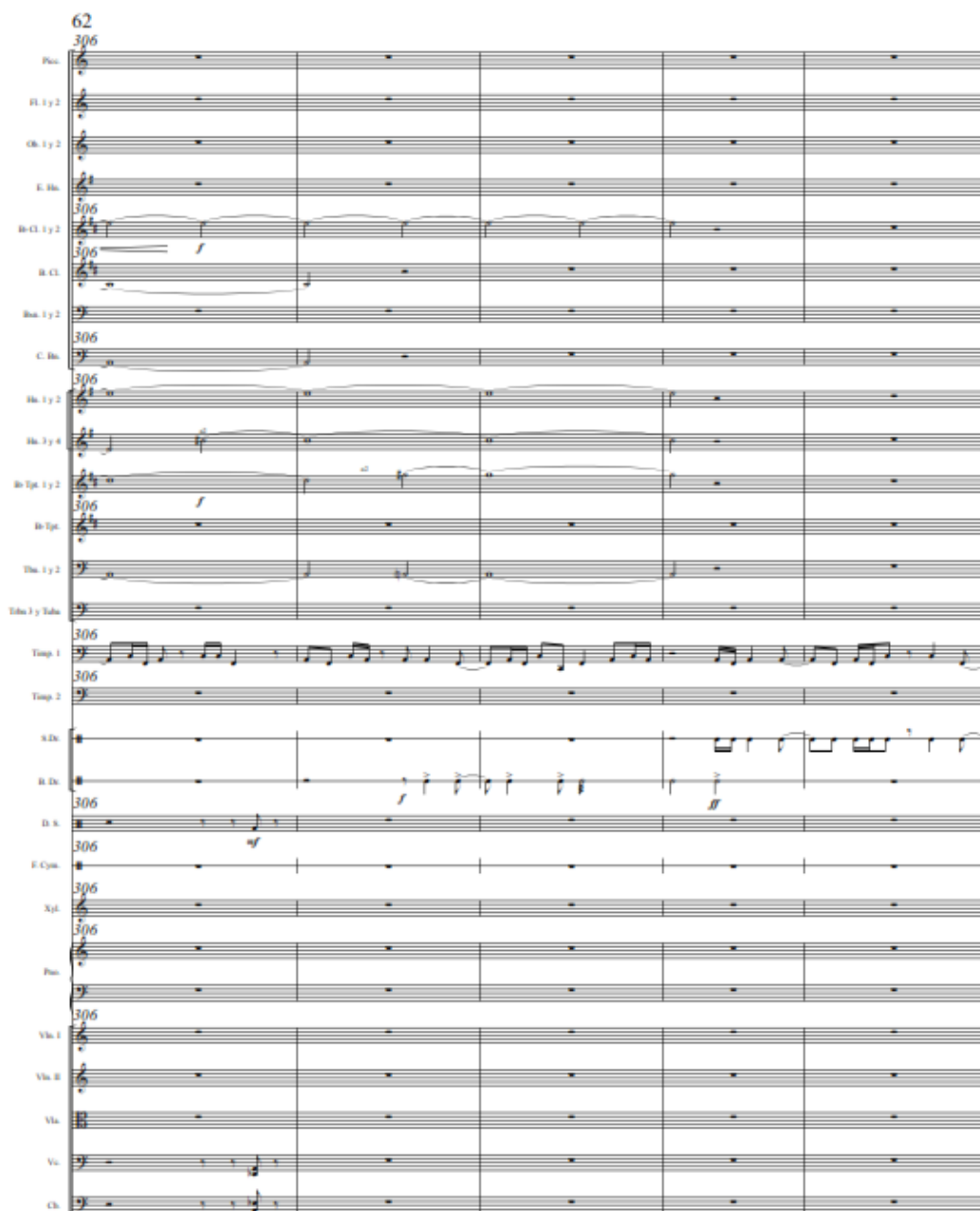
Vla.

Vcl.

Ch.

62

306



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Fla.

Bb-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bb-Tpt. 1 y 2

Bb-Tpt.

Tbn. 1 y 2

Euf. 1 y 2

Timp. 1

Timp. 2

Sn. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

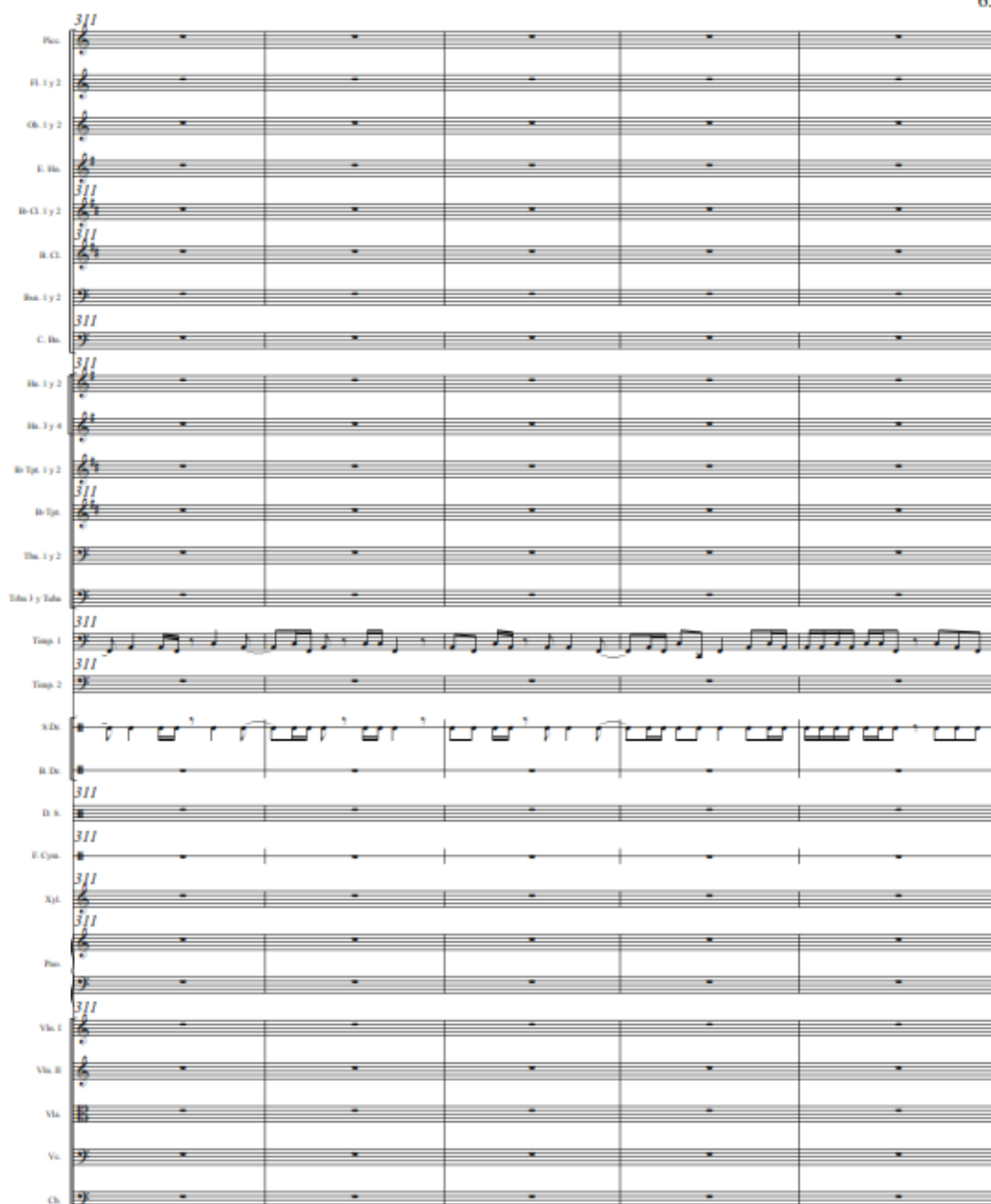
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.



3/11

Picc.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Bs. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tuba 1 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Pan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



64

3/6

Picc.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

B♭-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bas. 1 y 2

C. Bas.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

B♭ Tpt. 1 y 2

B♭ Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

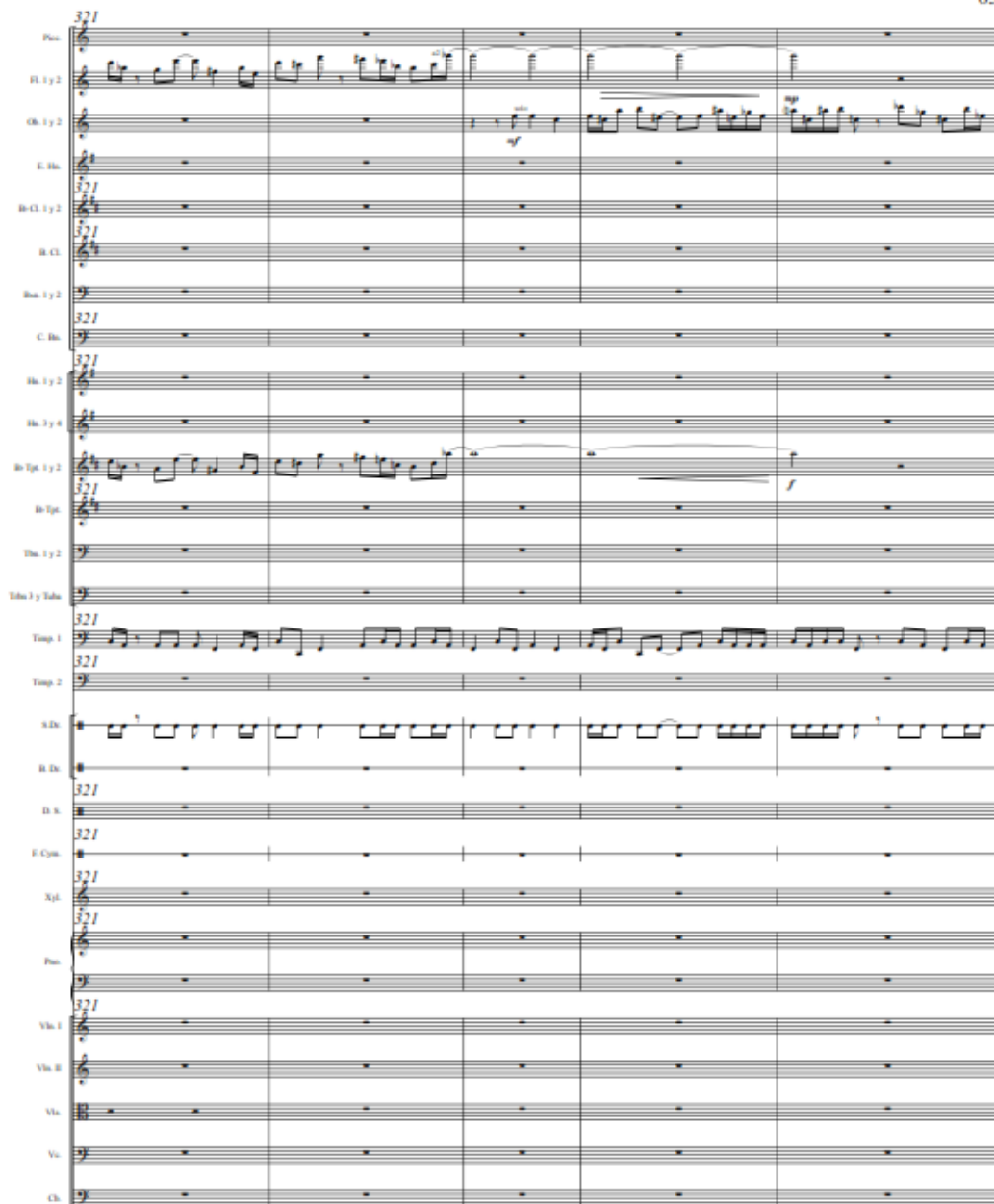
Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.





321

Fl. 1 y 2

Obo. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Tr. 1 y 2

Tr. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tbn.

Tim. 1

Tim. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Mar.

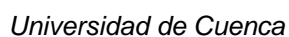
Vln. I

Vln. II


Vla.

Vcl.

Ch.



311



331

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Bs. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tuba 1 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

68

336

Picc.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hn.

B♭-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bas. 1 y 2

C. Bn.

Hn. 1 y 2

Hn. 3 y 4

B♭ Tpt. 1 y 2

B♭ Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timpani 1

Timpani 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

F. Cym.

Xyl.

Perc.

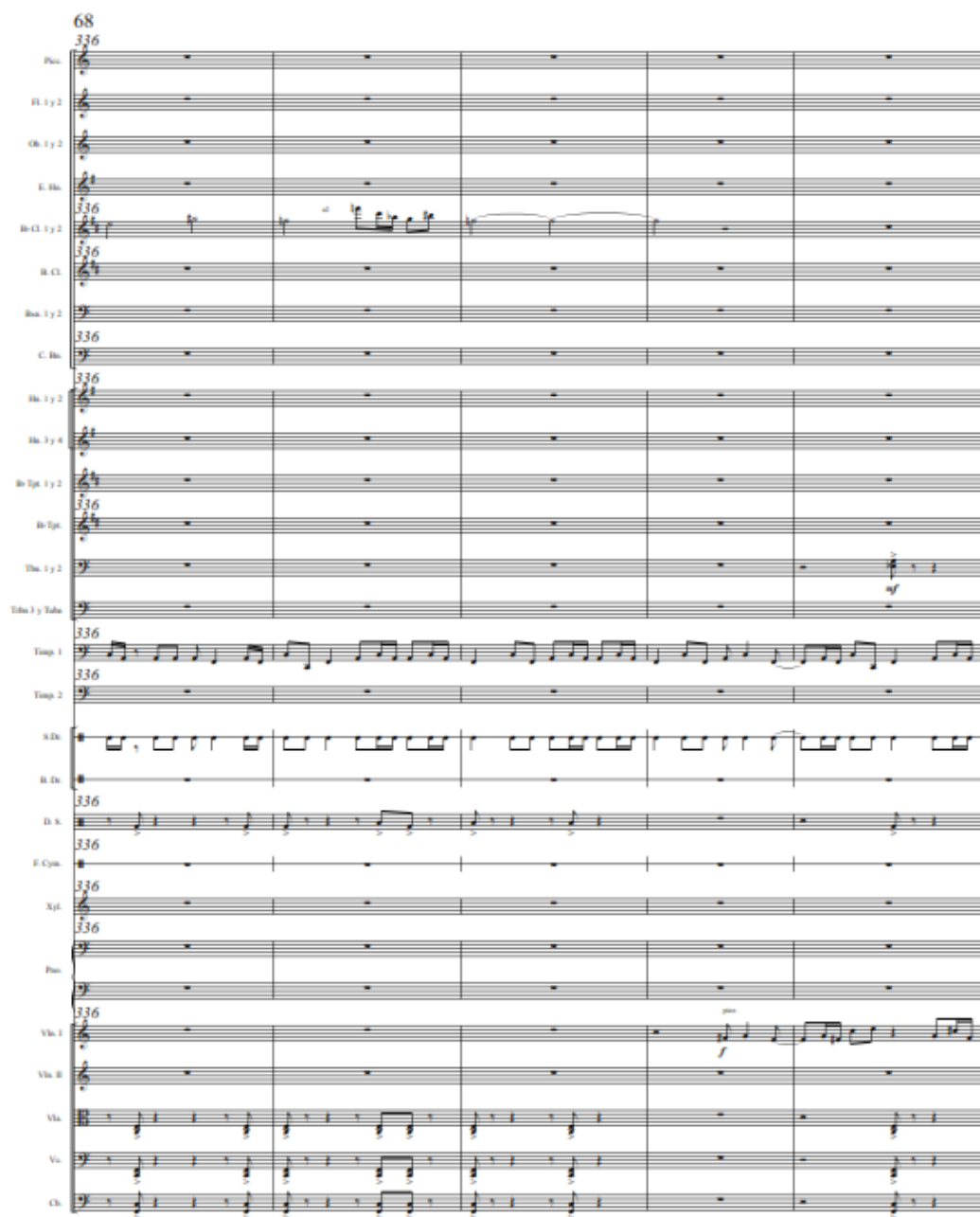
Vln. I

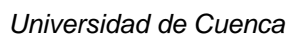
Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.





70

3/4 6/8

Picc.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

B♭-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bas. 1 y 2

C. Bas.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

B♭ Tpt. 1 y 2

B♭ Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Pan.

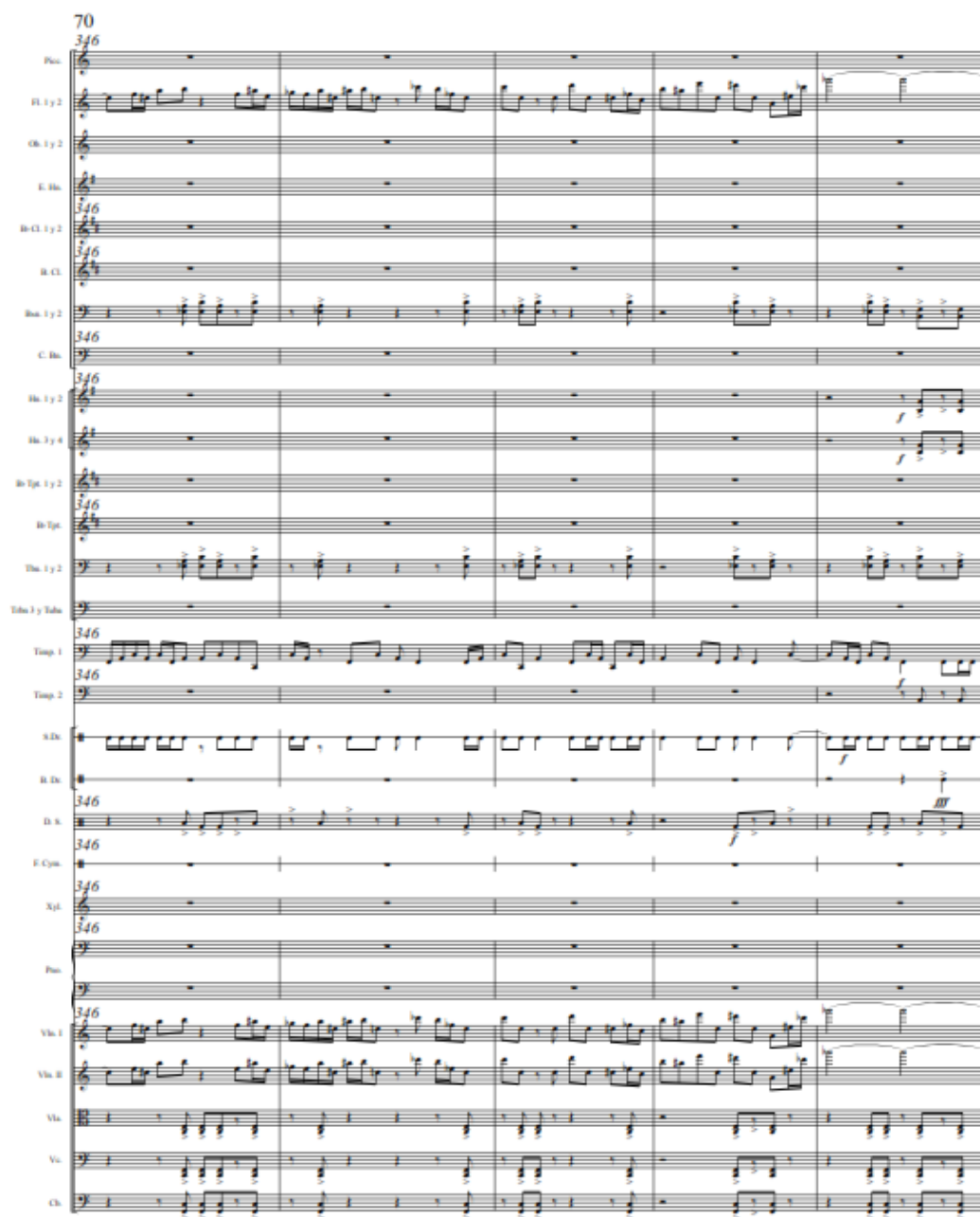
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

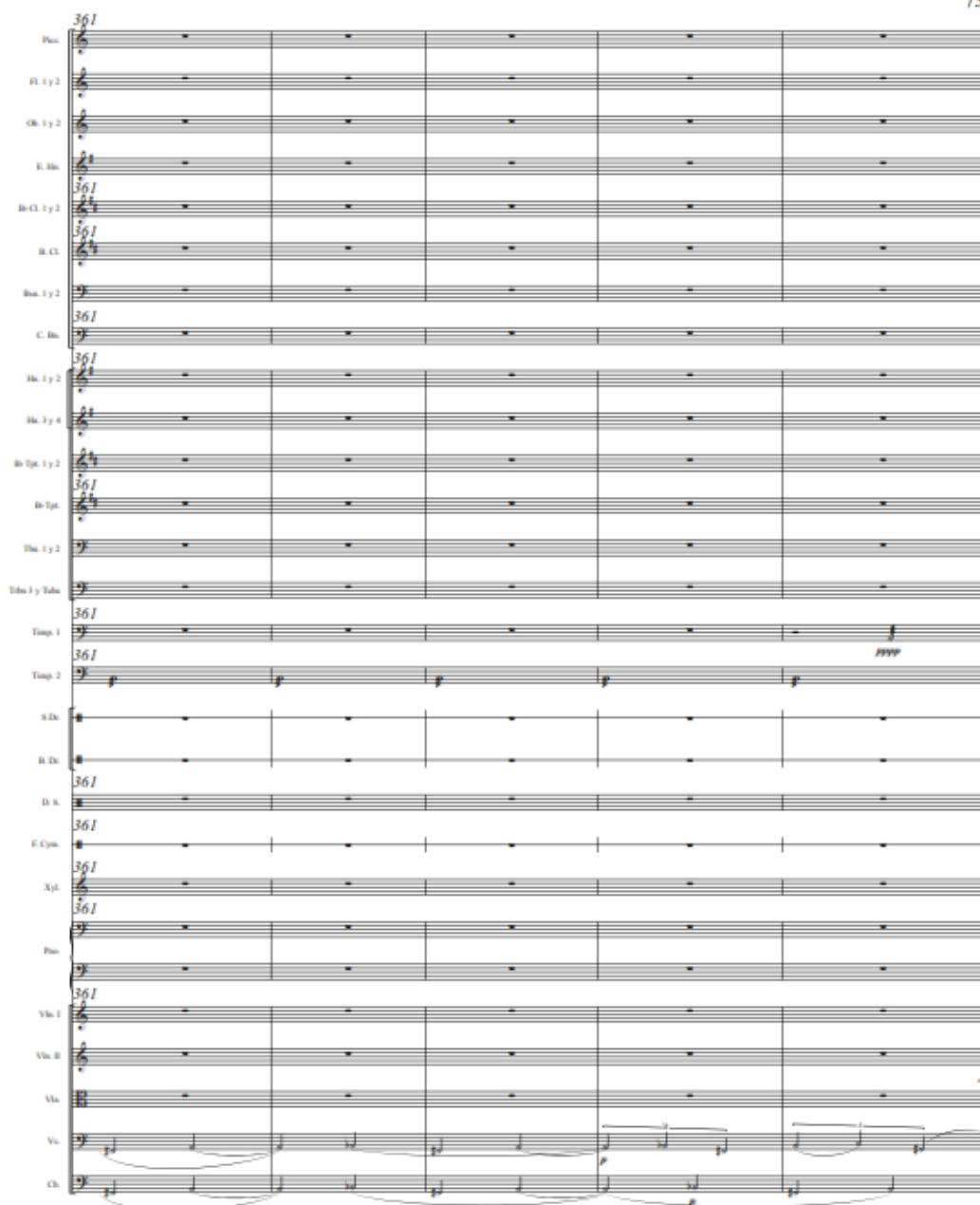
Ch.



71



317



361

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Hs. 1 y 2

Hs. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Bs. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

319



371

Fl.

Fl. 1 y 2

Ob.

Hr.

Bc-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bsn. 1 y 2

C. Bc.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bn Tpt. 1 y 2

Bn Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tuba 1 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

Sn. Dr.

B. Dr.

Dr. Sn.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.


Vcl.

Cb.

76  
376



Fl. 1 y 2  
Ob. 1 y 2  
E. Ho.  
Bn-Cl. 1 y 2  
Bn-Cl.  
Bn. 1 y 2  
C. Bn.  
Hn. 1 y 2  
Hn. 3 y 4  
Bn Tpt. 1 y 2  
Bn Tpt.  
Tbn. 1 y 2  
Tbn. 3 y 4  
Timp. 1  
Timp. 2  
S. Dr.  
B. Dr.  
C. Cym.  
Xyl.  
Perc.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.



381

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Bs. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tbn.

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

78  
386





391

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

B. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bas. 1 y 2

C. Bas.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

B. Tpt. 1 y 2

B. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



80

396

Picc.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hrn.

B♭-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bsn. 1 y 2

C. Bsn.

Hrn. 1 y 2

Hrn. 3 y 4

B♭ Tpt. 1 y 2

B♭ Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.





401

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Bs. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

82

406



Fl. 1 y 2

Obo. 1 y 2

E. Clar.

B♭ Clar. 1 y 2

B♭ Clar.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Br. Sax. 1 y 2

Br. Sax.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. Sn.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

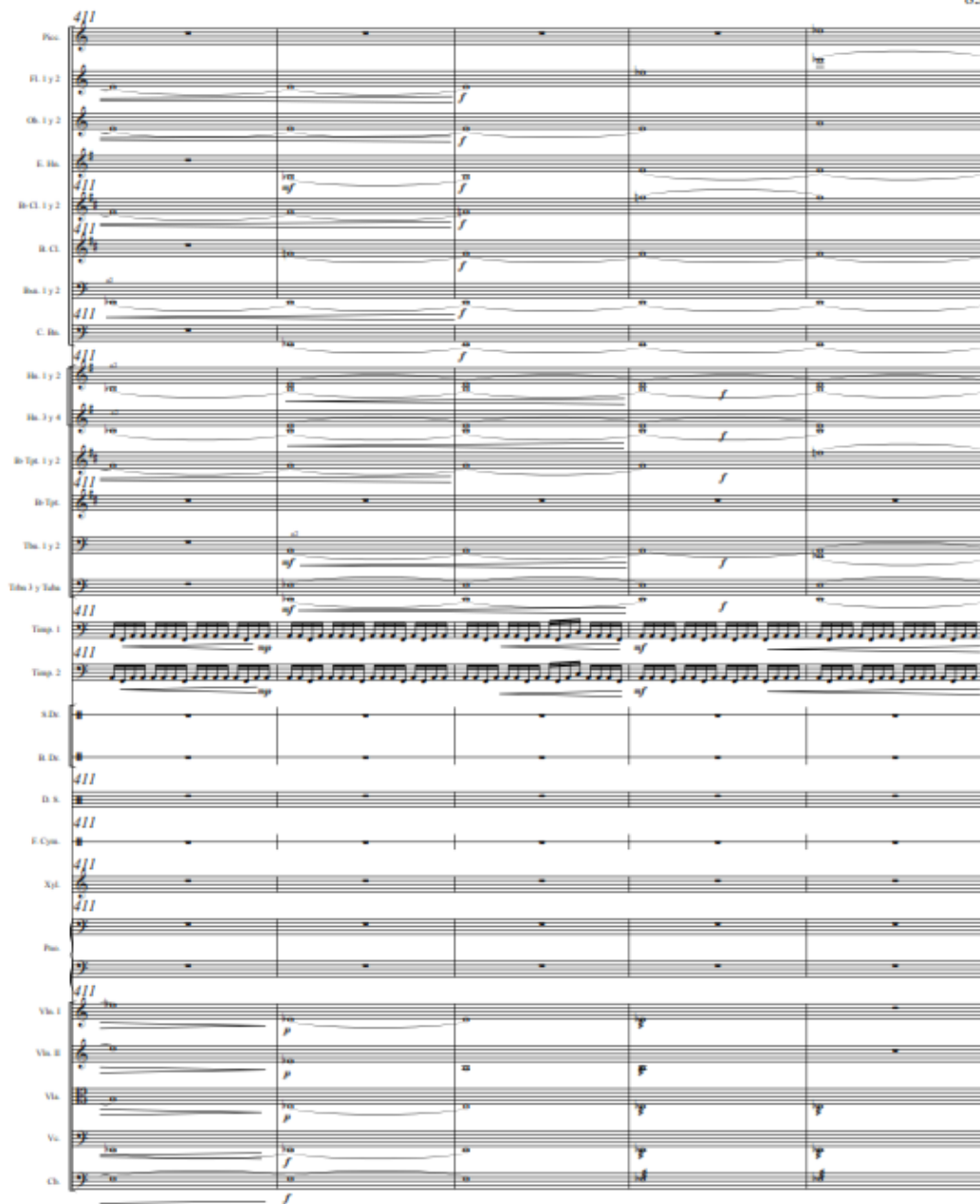
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.



Musical score for page 83, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *sf* (sforzando), and *sfz* (sforzando). The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and articulation marks. The score is organized into systems, with each system containing multiple staves for different instruments or voices. The instruments listed on the left include Fl. 1 y 2, Ob. 1 y 2, E. Hn., Bn. Cl. 1 y 2, B. Cl., Bbn. 1 y 2, C. Bn., Hn. 1 y 2, Hn. 3 y 4, Bn. Tpt. 1 y 2, Bn. Tpt., Tbn. 1 y 2, Tbn. 3 y Tbn., Timp. 1, Timp. 2, S. Dr., B. Dr., D. S., E. Cym., Xyl., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Ch.

329



421

Flac.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Ho. Cl. 1 y 2

H. Cl.

Hon. 1 y 2

C. Ho.

Hu. 1 y 2

Hu. 3 y 4

Bo. Tpt. 1 y 2

Bo. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tbn.

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

ff

86

426

Picc.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

B♭-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bas. 1 y 2

C. Bas.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

B♭ Tpt. 1 y 2

B♭ Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tbn.

Timpani 1

Timpani 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.





Musical score for page 87, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes measures 431 and 432. The instruments listed on the left are: Fl. 1 y 2, Ob. 1 y 2, E. Ho., B. Cl., B. Cl., B. Cl., C. Ho., H. 1 y 2, H. 1 y 2, B. Tpt. 1 y 2, B. Tpt., Tbn. 1 y 2, Tbn. 1 y 2, Timp. 1, Timp. 2, S. Dr., B. Dr., D. S., E. Cym., Xyl., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Ch. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *ff*.



88

436

Picc.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hn.

B♭-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bas. 1 y 2

C. Bn.

Hn. 1 y 2

Hn. 3 y 4

B♭ Tpt. 1 y 2

B♭ Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tbn.

Timpani 1

Timpani 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



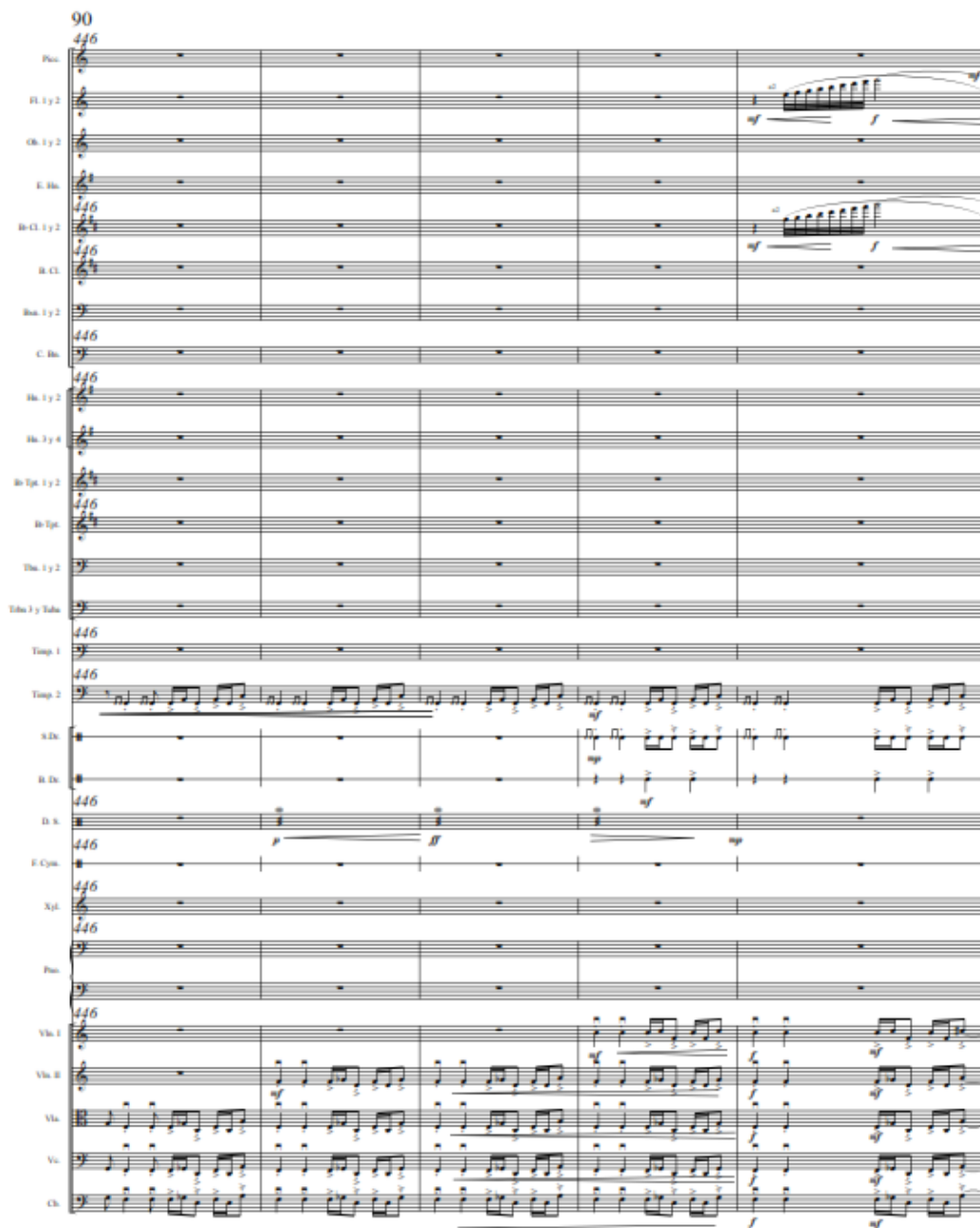
*4/4* *Allegro (M.M. poco più)*



Fl. 1 y 2  
Ob. 1 y 2  
Cl. 1 y 2  
B. Cl. 1 y 2  
B. Cl.  
B. Cl. 1 y 2  
C. Bn.  
Hn. 1 y 2  
Hn. 3 y 4  
Bn. Tpt. 1 y 2  
Bn. Tpt.  
Tbn. 1 y 2  
Tbn. 3 y 4  
Timp. 1  
Timp. 2  
S. Dr.  
B. Dr.  
D. S.  
E. Cym.  
Xyl.  
Perc.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

90

446



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Clar.

B♭-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bas. 1 y 2

C. Bas.

Alto. 1 y 2

Alto. 3 y 4

Bar. Tpt. 1 y 2

Bar. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

C. Cim.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



451

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Fl.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Br. Tpt. 1 y 2

Br. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Euf. 1 y 2

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

E. Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

92  
456





461

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Hr. 1 y 2

Bn. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Bn. 1 y 2

C. Bn.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

Bn. Tpt. 1 y 2

Bn. Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tuba 1 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

Sn. Dr.

Bn. Dr.

Dr. Sn.

Cym.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cello

Cb.

94




## Anexo 5.2: Segundo Movimiento.

### SINFONIA PACHACAMAC

SEGUNDO MOVIMIENTO

RICARDO MONTEROS TELLO

Adagio  $\text{♩} = 10$



Flute 1 y 2  
Oboe 1 y 2  
English Horn  
Clarinet in Bb 1 y 2  
Bass Clarinet  
Bassoon 1 y 2  
Contrabassoon  
Horn in F 1 y 2  
Horn in F 3 y 4  
Trumpet in Bb 1 y 2  
Trombone 1 y 2  
Trombone 3 y Tuba  
Timpani  
Bass Drum  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Contrabass

2013



2

SINFONIA PACHACAMAC



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hlo.

Bs. Cl. 1 y 2

H. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Hn.

Hn. 1 y 2

Hn. 3 y 4

Bs. Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tuba 1 y Tuba

Temp.

B. Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

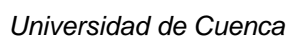
SINFONIA PACHACAMAC 3



4 SINFONIA PACHACAMAC



Fl. 1 y 2  
Ob. 1 y 2  
E. Ho.  
B♭ Cl. 1 y 2  
B. Cl.  
Bso. 1 y 2  
C. Bso.  
Ho. 1 y 2  
Ho. 3 y 4  
Bn Vpt. 1 y 2  
Tbn. 1 y 2  
Tbn. 3 y 4  
Tuba  
Timp.  
B. Dr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.



344

6 SINFONIA PACHACAMAC



SINFONIA PACHACAMAC 7



8 SINFONIA PACHACAMAC



Fl. 1 y 2  
Ob. 1 y 2  
E. Hn.  
B♭ Cl. 1 y 2  
B. Cl.  
Bso. 1 y 2  
C. Bso.  
Hn. 1 y 2  
Hn. 3 y 4  
Bn Vpt. 1 y 2  
Tbn. 1 y 2  
Tuba 1 y Tuba  
Timp.  
B. Dr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

SINFONIA PACHACAMAC 9



Fl. 1 y 2  
Ob. 1 y 2  
E. Hn.  
B♭ Cl. 1 y 2  
B. Cl.  
Bso. 1 y 2  
C. Bso.  
Hn. 1 y 2  
Hn. 3 y 4  
Bn Tpt. 1 y 2  
Tbn. 1 y 2  
Tuba 1 y Tuba  
Timp.  
B. Dr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.



10 SINFONIA PACHACAMAC

*ff*

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Hlo.

B♭-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bon. 1 y 2

C. Hlo.

Hlo. 1 y 2

Hlo. 3 y 4

B♭-Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp.

B. Dr.

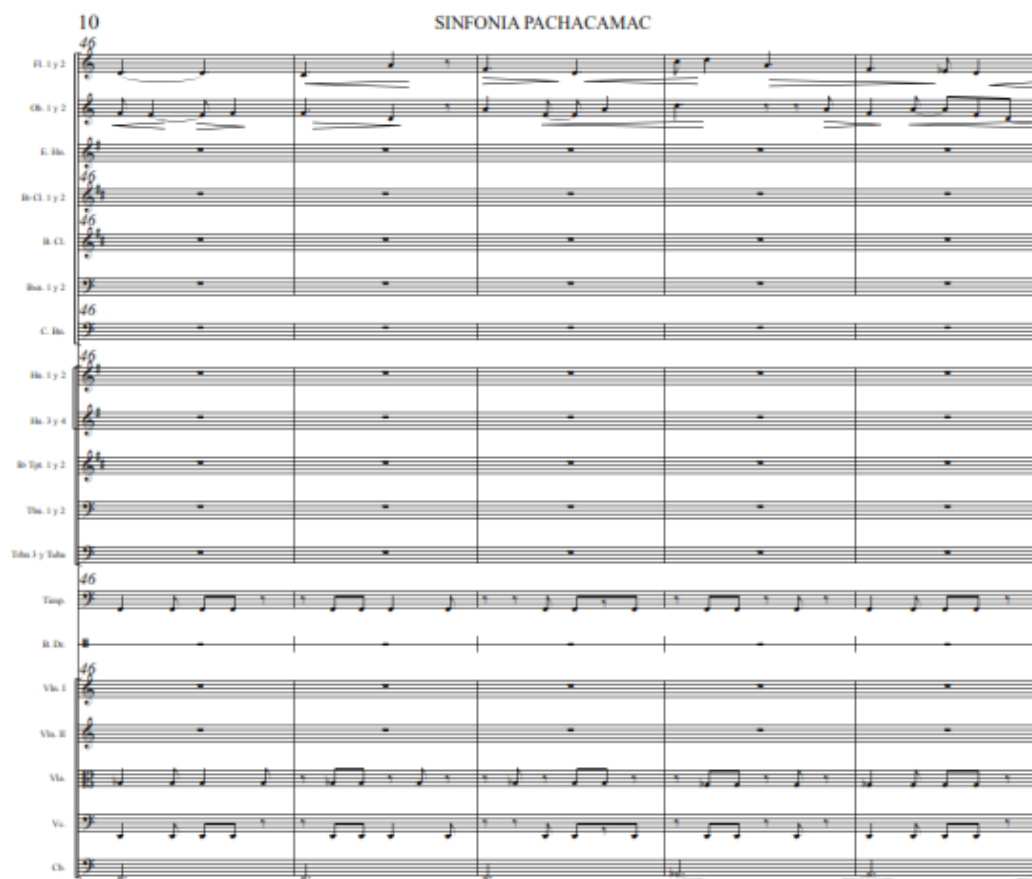
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.



SINFONIA PACHACAMAC 11



12 SINFONIA PACHACAMAC



Fl. 1 y 2  
Ob. 1 y 2  
E. Ho.  
B♭ Cl. 1 y 2  
B. Cl.  
Bso. 1 y 2  
C. Bso.  
Ho. 1 y 2  
Ho. 3 y 4  
Bso. Tpt. 1 y 2  
Tbn. 1 y 2  
Tuba 1 y 2  
Timp.  
B. Dr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

13

SINFONIA PACHACAMAC



14 SINFONIA PACHACAMAC



Fl. 1 y 2  
Ob. 1 y 2  
E. Hn.  
B♭-Cl. 1 y 2  
B. Cl.  
Bsn. 1 y 2  
C. Bn.  
Hn. 1 y 2  
Hn. 3 y 4  
Trp. 1 y 2  
Tbn. 1 y 2  
Tuba 1 y 2  
Timp.  
B. Dr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

## Anexo 5.3: Tercer Movimiento.

### SINFONIA PACHACAMAC

#### TERCER MOVIMIENTO

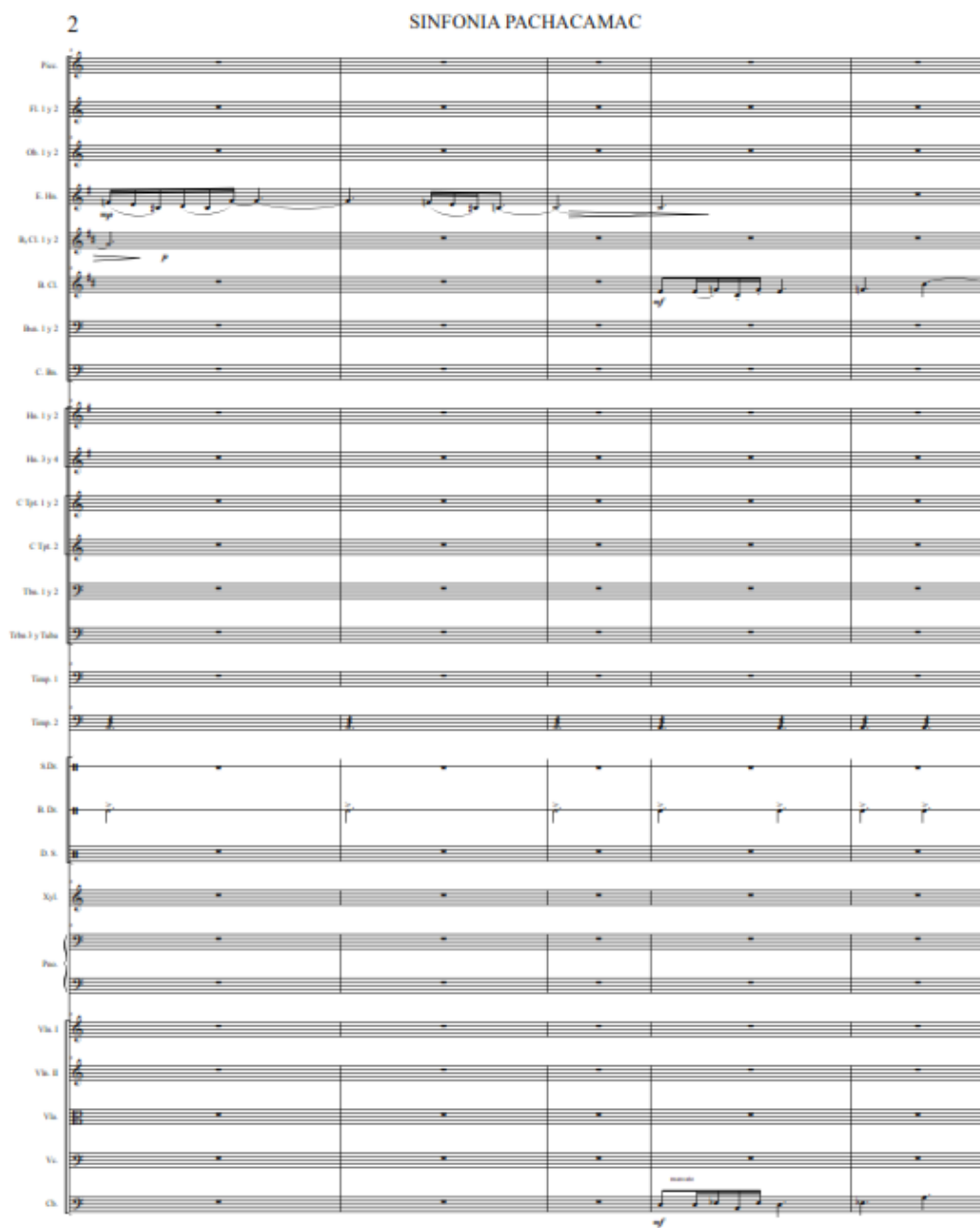
RICARDO MONTEROS TELLO

*Allegro con fuoco*



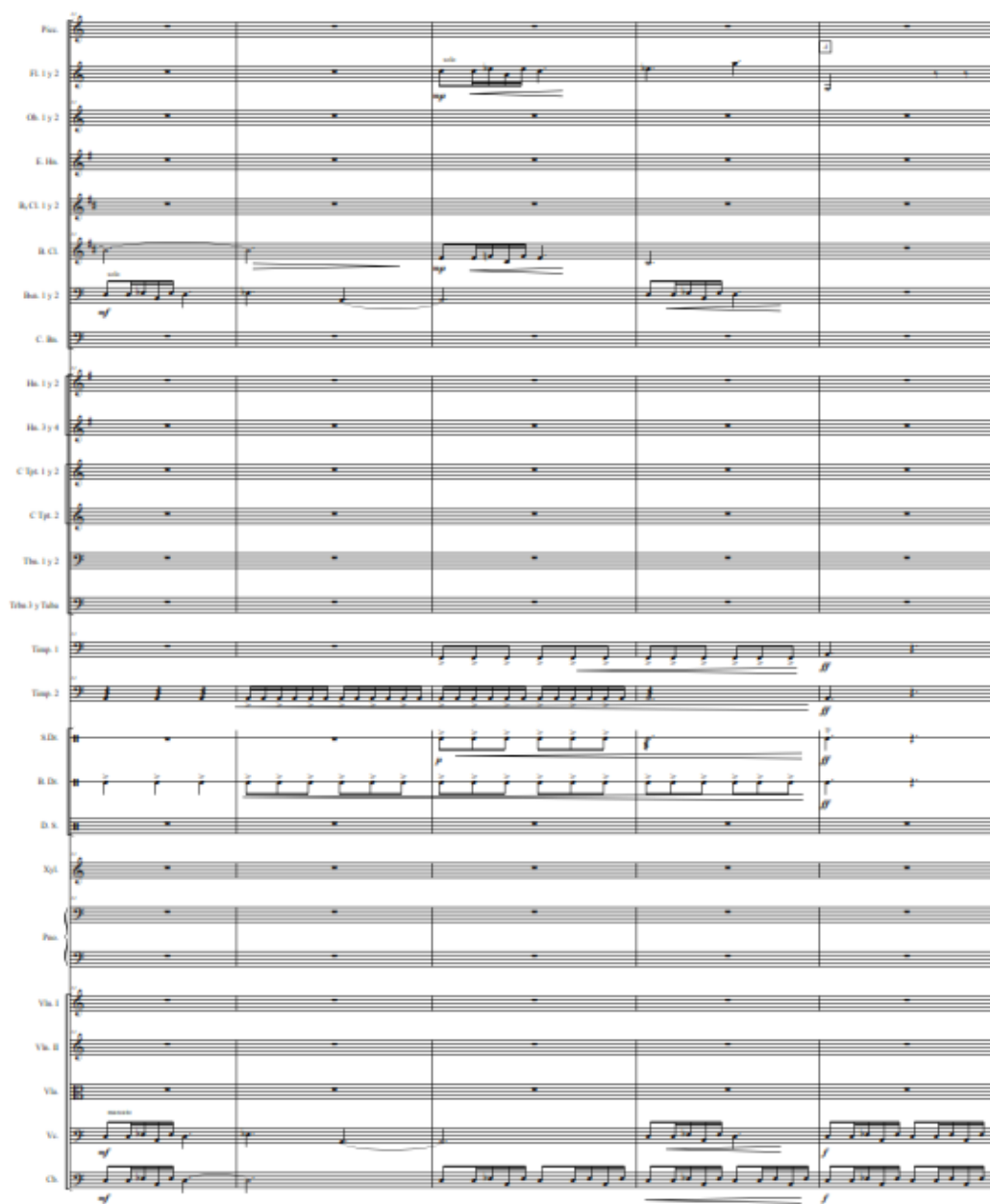
Score for Sinfonia Pachacamac, Tercer Movimiento, by Ricardo Monteros Tello. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, English Horn, Clarinet in Bb 1 & 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 & 2, Contrabassoon, Horn in F 1 & 2, Horn in F 3 & 4, Trumpet in C 1 & 2, Trumpet in C 2, Trombone 1 & 2, Trombone 3 & Tuba, Timpani 1, Timpani 2, Snare Drum, Bass Drum, Drum Set, Xylophone, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations including rests, notes, and dynamic markings like 'pp' and 'f'.

2 SINFONIA PACHACAMAC



SINFONIA PACHACAMAC

3



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

H. 1 y 2

H. 3 y 4

C. 1 y 2

C. 3 y 4

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Timp. 1

Timp. 2

Alto

B. 1 y 2

B. 3 y 4

Perc.

Vln. I

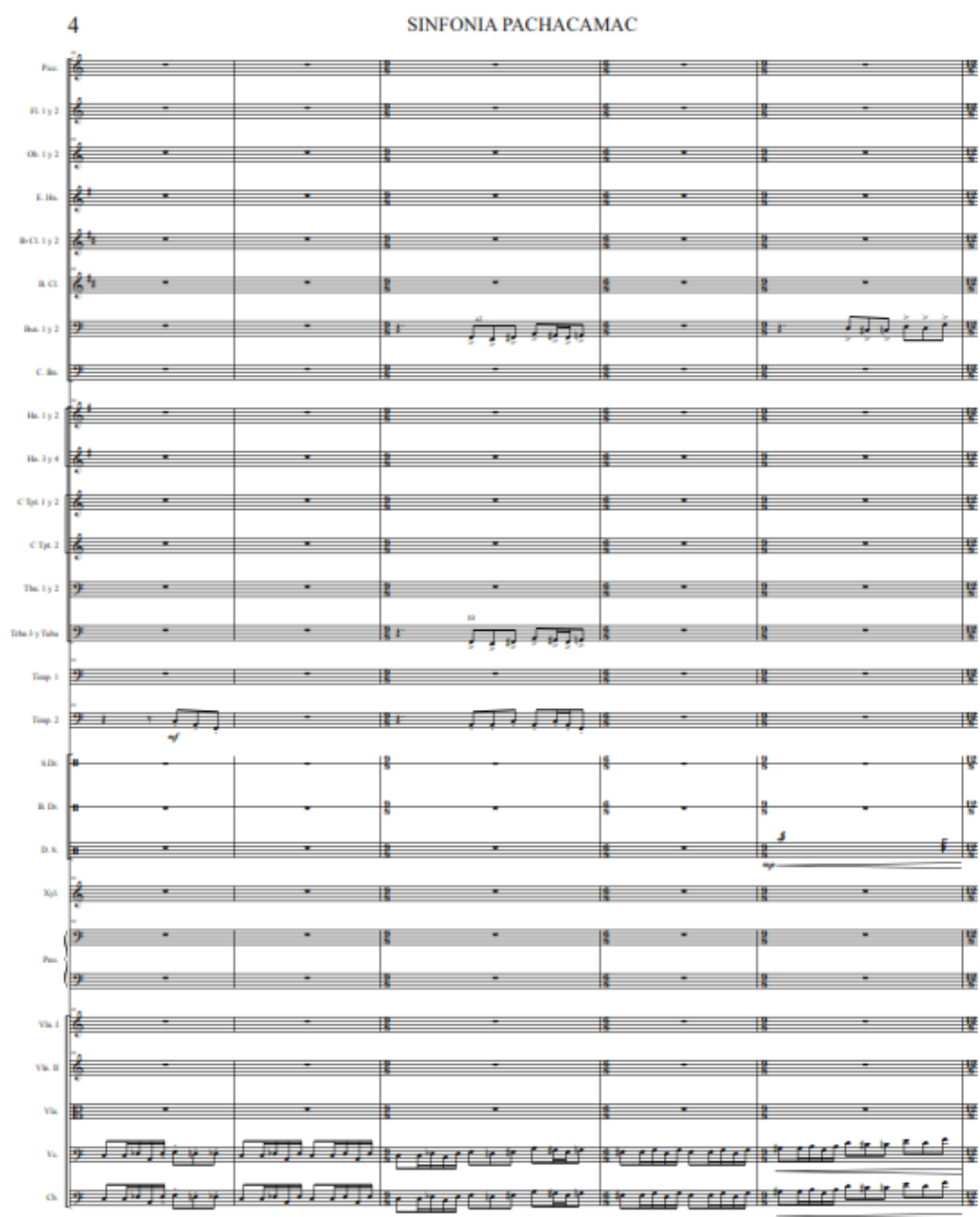
Vln. II

Vcllo

Ch.



4 SINFONIA PACHACAMAC



Flu. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bo. CL. 1 y 2

B. CL.

Bao. 1 y 2

C. Ba.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

C. Tpt. 1 y 2

C. Tpt. 3

Tbn. 1 y 2

Tuba 1 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

Dr. S.

Xyl.

Perc.

Vla. I

Vla. II


Vcl.

Ch.

## 5

358

6 SINFONIA PACHACAMAC



The musical score for Sinfonia Pachacamac, page 6, is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments including Flutes (Fl. 1 y 2), Oboes (Ob. 1 y 2), Clarinets (Cl. 1 y 2), Bassoons (Ba. Cl. 1 y 2), Horns (Hr. 1 y 2, Hr. 3 y 4), Trumpets (C. Tpt. 1 y 2, C. Tpt. 2), Timpani (Timp. 1 y 2), Percussion (Perc.), Strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses), and Piano. The score is written in 2/4 time and includes a variety of musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *pp*). The music is characterized by a strong rhythmic drive and a variety of melodic lines. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the instruments are grouped by horizontal lines. The overall structure of the score is a single system, with the instruments arranged vertically from top to bottom. The page number 6 is located at the top left of the score, and the title SINFONIA PACHACAMAC is located at the top center.

SINFONIA PACHACAMAC

7

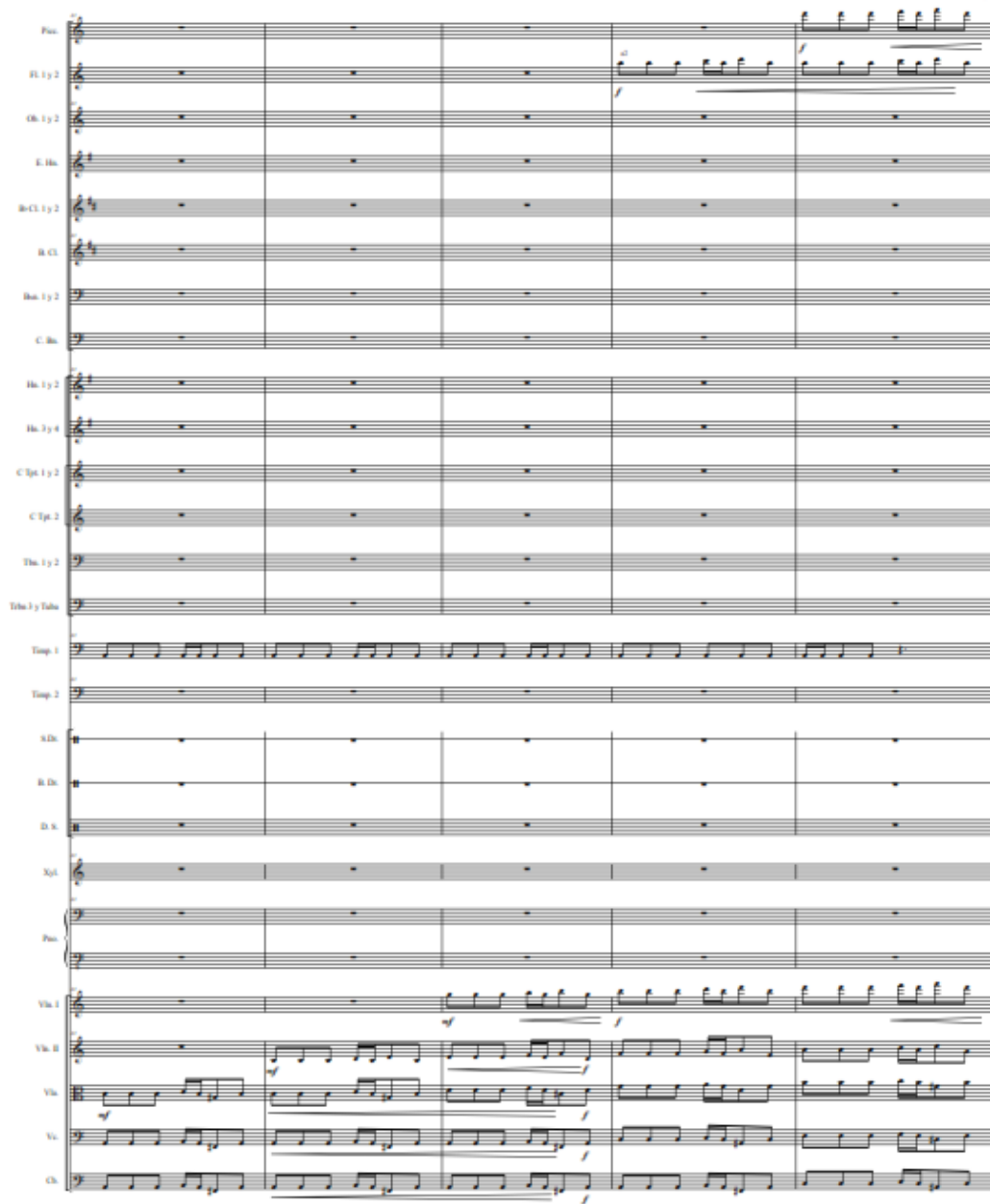


8 SINFONIA PACHACAMAC

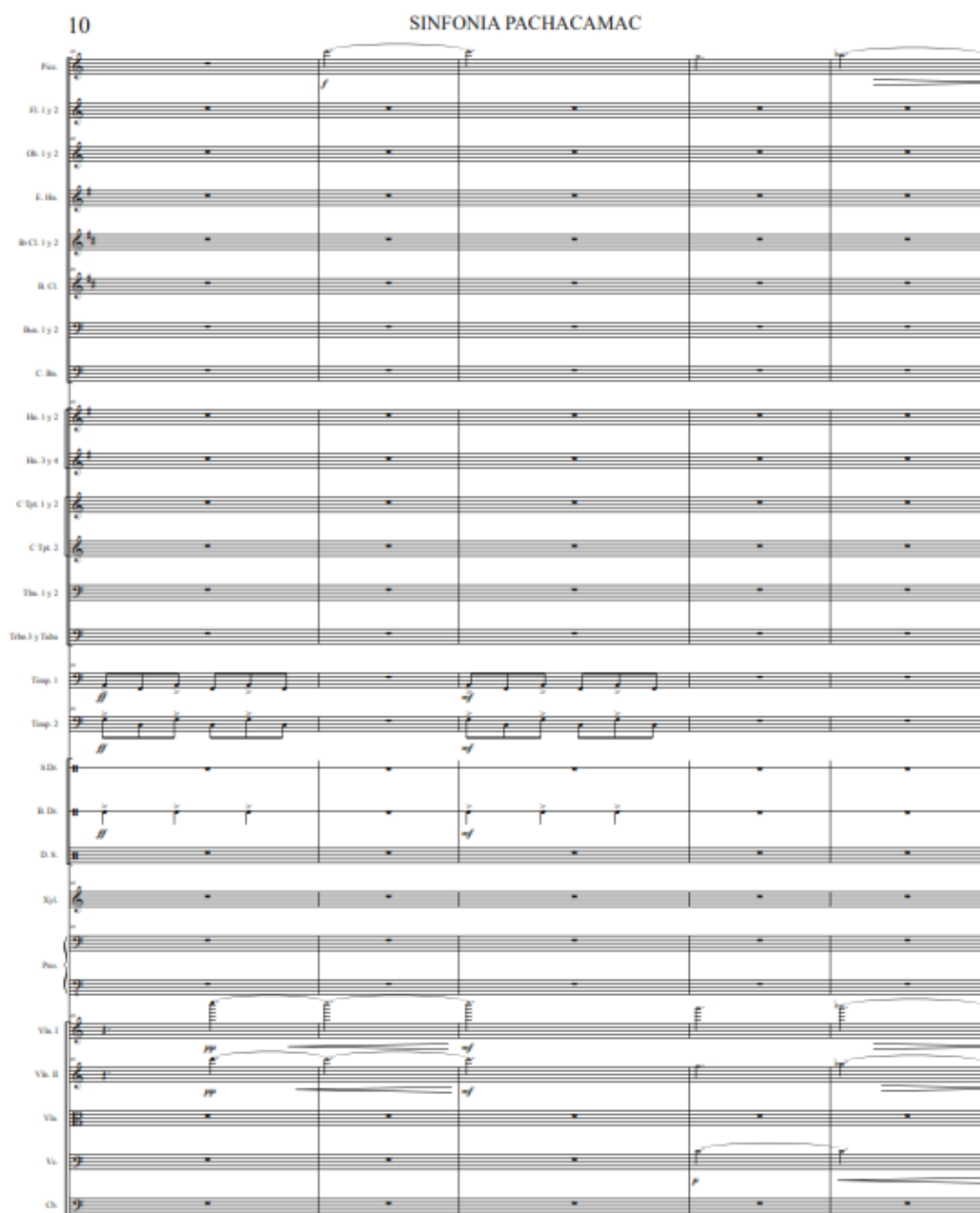


SINFONIA PACHACAMAC

9



10 SINFONIA PACHACAMAC



SINFONIA PACHACAMAC

11



Fl.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

B♭ Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

C. Tpt. 1 y 2

C. Tpt. 3

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

Dr. X.

Xyl.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

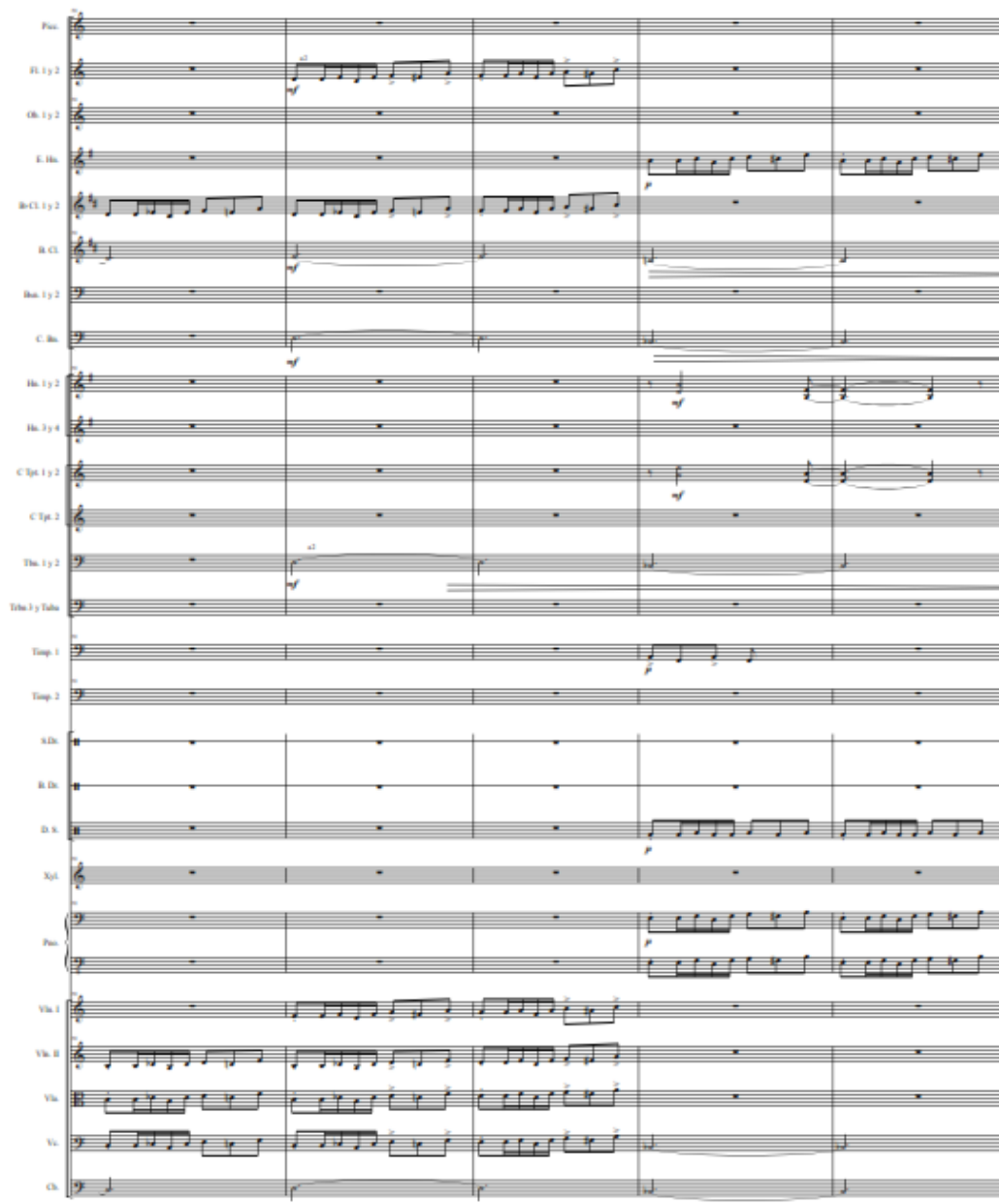
Vcl.

Db.



12

SINFONIA PACHACAMAC



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

B♭ Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

C Tpt. 1 y 2

C Tpt. 3

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

Xyl.

Perc.

Vla. I

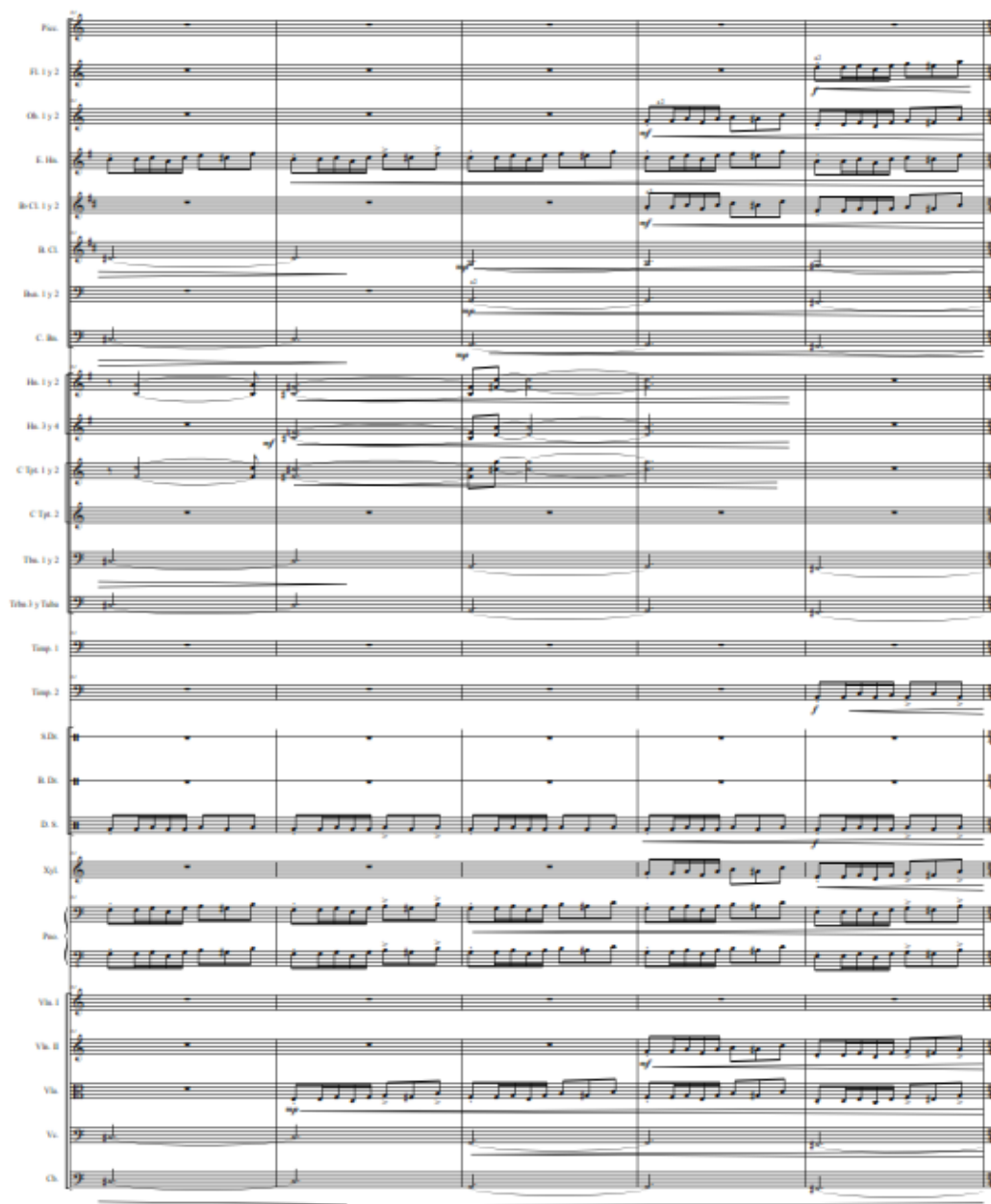
Vla. II

Vcl.

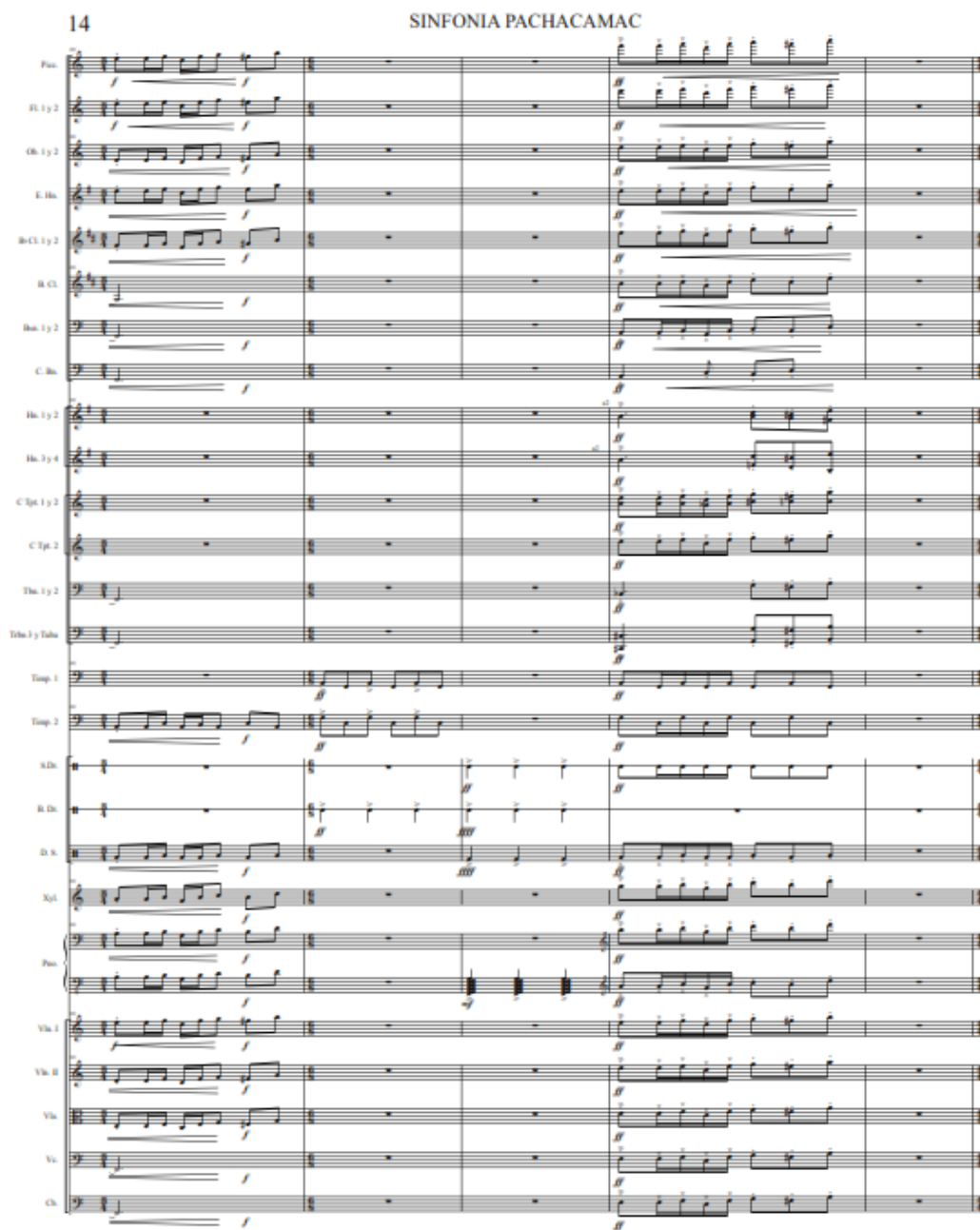
Cb.

SINFONIA PACHACAMAC

13



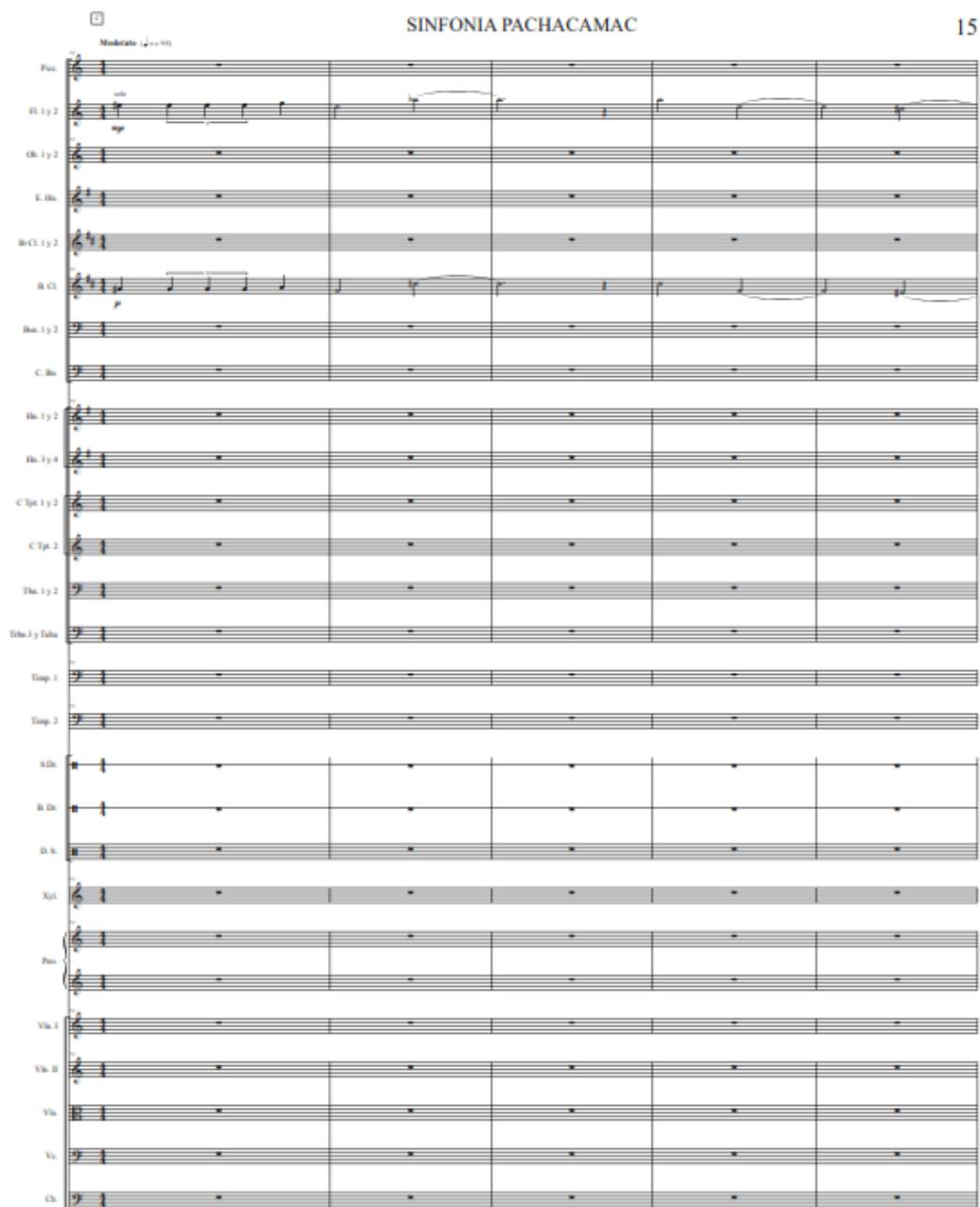
14 SINFONIA PACHACAMAC



The musical score for Sinfonia Pachacamac, page 14, is a full orchestral score. It includes parts for the following instruments: Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, E. Horn, Bb Clarinet 1 & 2, Bb Clarinet, Bb Bassoon 1 & 2, C. Bassoon, Horn 1 & 2, Horn 3 & 4, C Trumpet 1 & 2, C Trumpet 3, Tuba 1 & 2, Euphonium 1 & 2, Trombone 1, Trombone 2, Snare Drum, Bass Drum, Cymbal, Xylophone, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The page number 14 is in the top left corner, and the title SINFONIA PACHACAMAC is in the top center.


**SINFONIA PACHACAMAC** 15

Moderato (♩ = 100)



16

SINFONIA PACHACAMAC



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

K. Ho.

B<sub>1</sub> Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Hr. 1 y 2

Hr. 3 y 4

C. Tpt. 1 y 2

C. Tpt. 3

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

B. Dr.

B. Dr.

D. S.

Xyl.

Pan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

SINFONIA PACHACAMAC

17

Moderato (♩ = 100)



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bs. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bs. 1 y 2

C. Bs.

Hs. 1 y 2

Hs. 3 y 4

C. Tpt. 1 y 2

C. Tpt. 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. X.

Xyl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

370

18 SINFONIA PACHACAMAC 21



The musical score for Sinfonia Pachacamac, page 18, is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments including Flutes (Fl. 1 y 2), Oboes (Ob. 1 y 2), Clarinets (Cl. 1 y 2), Bassoons (Bn. 1 y 2), Horns (Hr. 1 y 2), Trumpets (Timp. 1 y 2), Timpani (Timp. 1 y 2), Percussion (Perc.), Violins (Vln. I y II), Violas (Vla. I y II), Cellos (Vcl. I y II), and Double Basses (Cb.). The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 18 and the second system starting at measure 21. The score is written for a symphony orchestra and includes parts for all major sections.

SINFONIA PACHACAMAC

19





20 SINFONIA PACHACAMAC



The musical score for Sinfonia Pachacamac, page 20, is a complex orchestral work. It features a variety of instruments including Flutes (Fl. 1 y 2), Oboes (Ob. 1 y 2), Horns (H. 1 to 4), Clarinets (Cl. 1 y 2), Bassoons (Bn. 1 y 2), Trumpets (Tpt. 1 y 2), Timpani (Timp. 1 y 2), Percussion (Perc.), and Strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses). The score is written in 4/4 time and includes a variety of musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number 20 is located at the top left, and the title SINFONIA PACHACAMAC is at the top center.

## SINFONIA PACHACAMAC

21



Fl. 1 y 2  
Ob. 1 y 2  
C. Ho.  
Bo. Cl. 1 y 2  
B. Cl.  
Bbn. 1 y 2  
C. Bn.  
Ho. 1 y 2  
Ho. 3 y 4  
C. Tpt. 1 y 2  
C. Tpt. 2  
Tbn. 1 y 2  
Tbn. 3 y Tuba  
Timp. 1  
Timp. 2  
S. Dr.  
B. Dr.  
C. Xyl.  
Perc.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

374

375

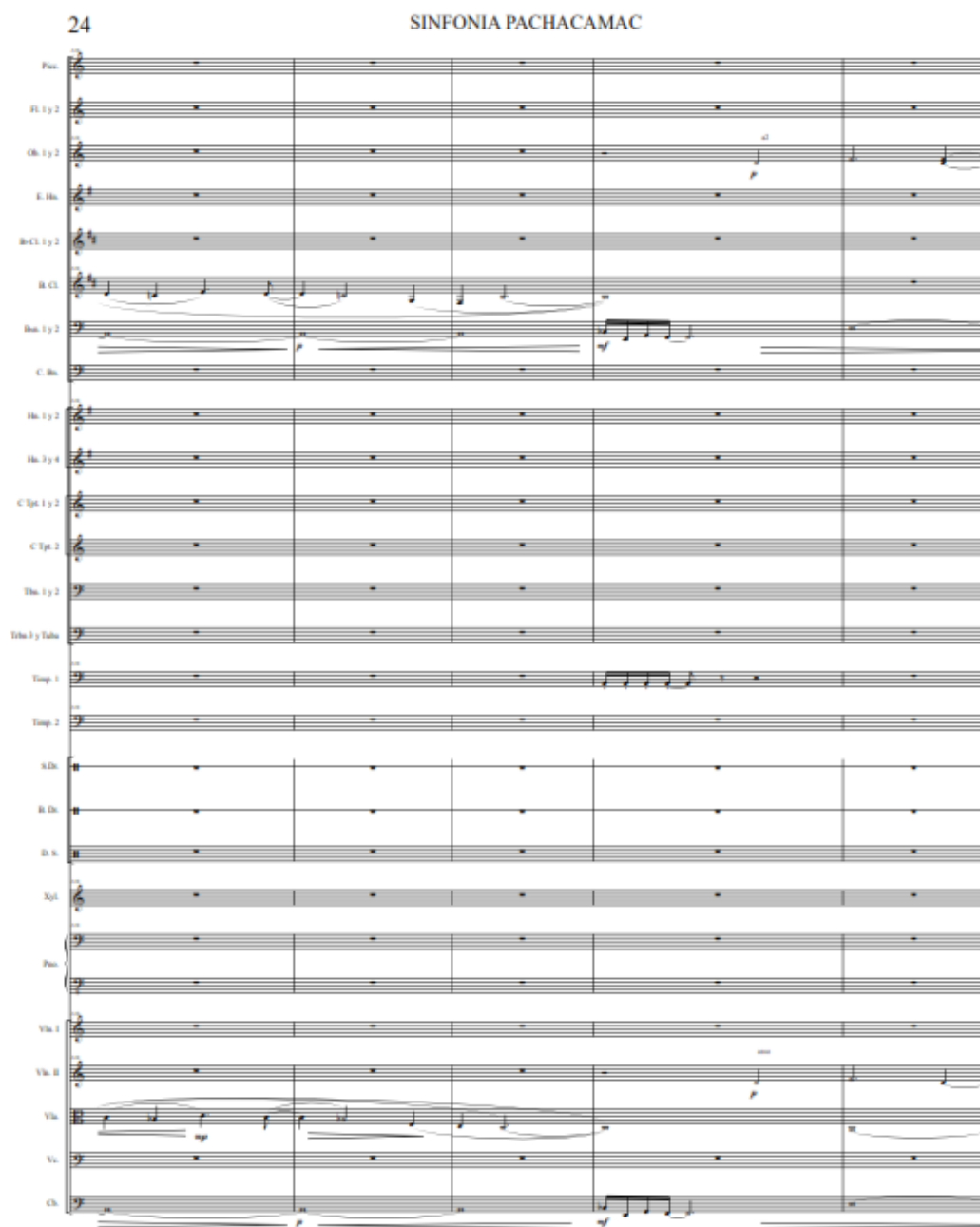
Moderato (♩ = 90)

SINFONIA PACHACAMAC

23



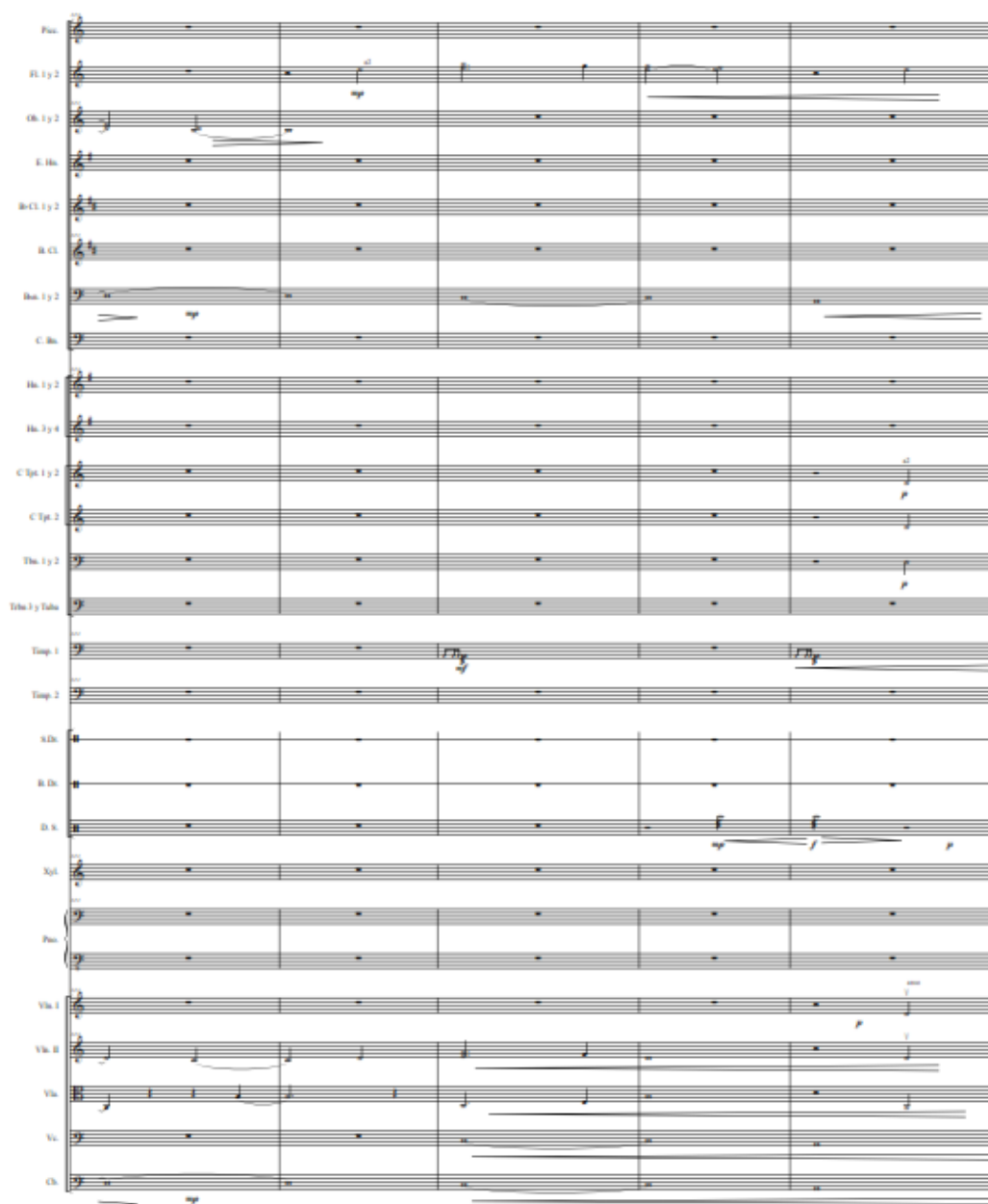
24 SINFONIA PACHACAMAC



Fl. 1 y 2  
Ob. 1 y 2  
Cl. 1 y 2  
B. Cl. 1 y 2  
H. 1 y 2  
H. 3 y 4  
C. Tpt. 1 y 2  
C. Tpt. 2  
Tbn. 1 y 2  
Tbn. 3 y 4  
Timp. 1  
Timp. 2  
Perc.  
Vln. I  
Vln. II  
Vcllo  
Cb.

SINFONIA PACHACAMAC

25



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

B♭-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bas. 1 y 2

C. Bas.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

C. Tpt. 1 y 2

C. Tpt. 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y 4

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

Xyl.

Pan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

26 SINFONIA PACHACAMAC



The musical score for Sinfonia Pachacamac, page 26, is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments including Flutes (Fl. 1 y 2), Oboes (Ob. 1 y 2), Horns (Hr. 1 y 2), Clarinets (Cl. 1 y 2), Bassoons (Bn. 1 y 2), Trumpets (Tpt. 1 y 2), Trombones (Tbn. 1 y 2), Tuba (Tbn. 3 y Tuba), Timpani (Timp. 1 y 2), Snare Drum (Dr. S.), Cymbals (Cyl.), Xylophone (Xyl.), Percussion (Perc.), Violins (Vln. 1 y 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is written in 4/4 time and includes a variety of dynamics and articulations. The music is characterized by a strong rhythmic drive and a rich harmonic texture. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall structure of the piece is complex, with many different musical elements and a high level of technical difficulty.

SINFONIA PACHACAMAC

27





381

## SINFONIA PACHACAMAC

29



Fl. 1 y 2  
Ob. 1 y 2  
E. Ho.  
B. CL. 1 y 2  
B. CL.  
B. 1 y 2  
C. B.  
Ho. 1 y 2  
Ho. 3 y 4  
C. Apt. 1 y 2  
C. Apt. 2  
Tbn. 1 y 2  
Tbn. 3 y 4  
Timp. 1  
Timp. 2  
A. Dr.  
B. Dr.  
D. S.  
Xyl.  
Perc.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

30 SINFONIA PACHACAMAC

*Allegro (140 - 150)*



SINFONIA PACHACAMAC

31



Flu. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bn-Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bn. 1 y 2

C. Bn.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

C. Tpt. 1 y 2

C. Tpt. 3

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Timp. 1

Timp. 2

S. Dr.

B. Dr.

Dr. S.

Xyl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

384

32

SINFONIA PACHACAMAC



SINFONIA PACHACAMAC

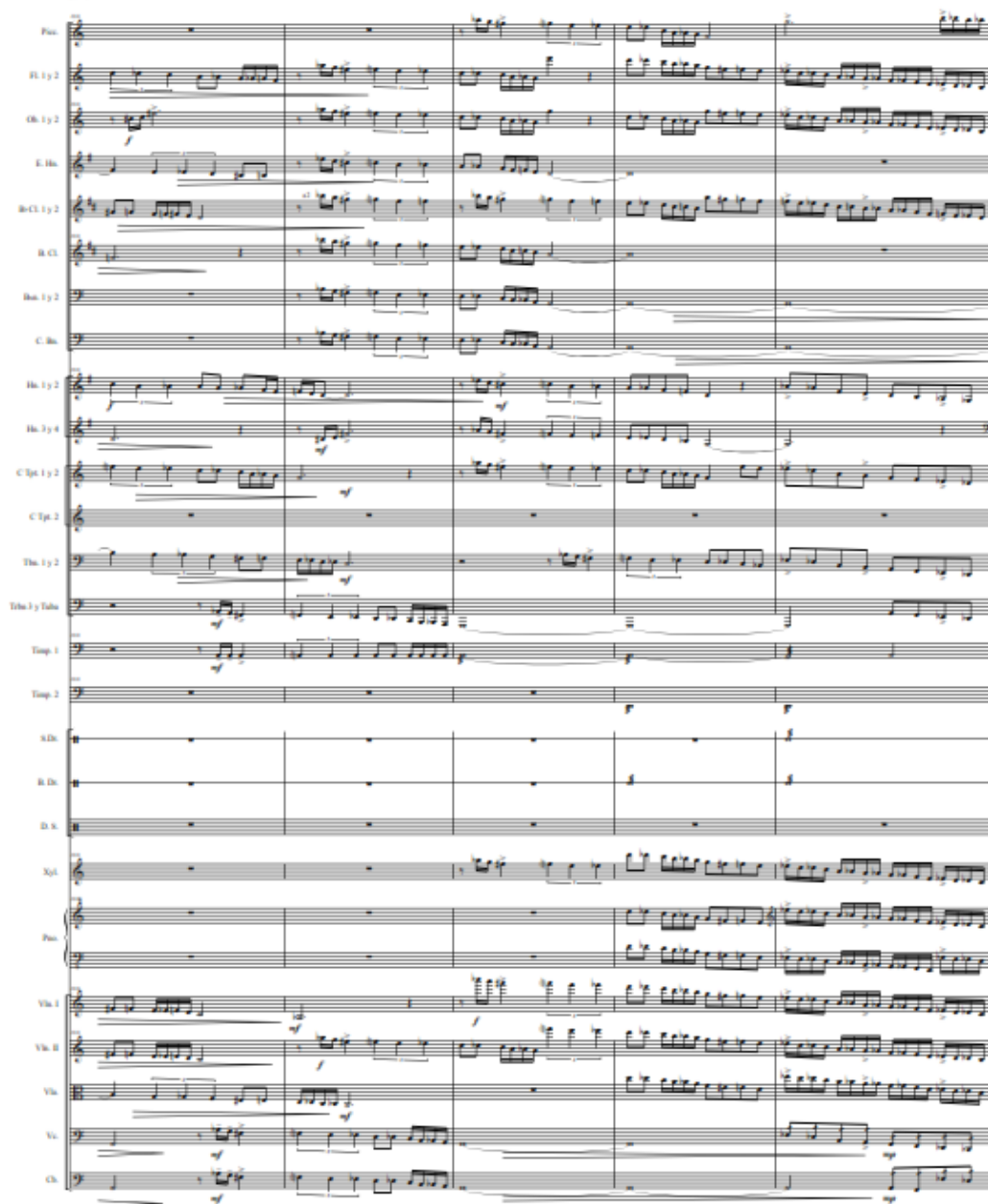
33



386

34

SINFONIA PACHACAMAC



387

SINFONIA PACHACAMAC

Adagio 4/4

35



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

E. Ho.

Bo. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Ho. 1 y 2

Ho. 3 y 4

C. Tpt. 1 y 2

C. Tpt. 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Tim. 1

Tim. 2

S. Dr.

B. Dr.

D. S.

Xyl.

Pno.

Vla. I

Vla. II

Vcllo

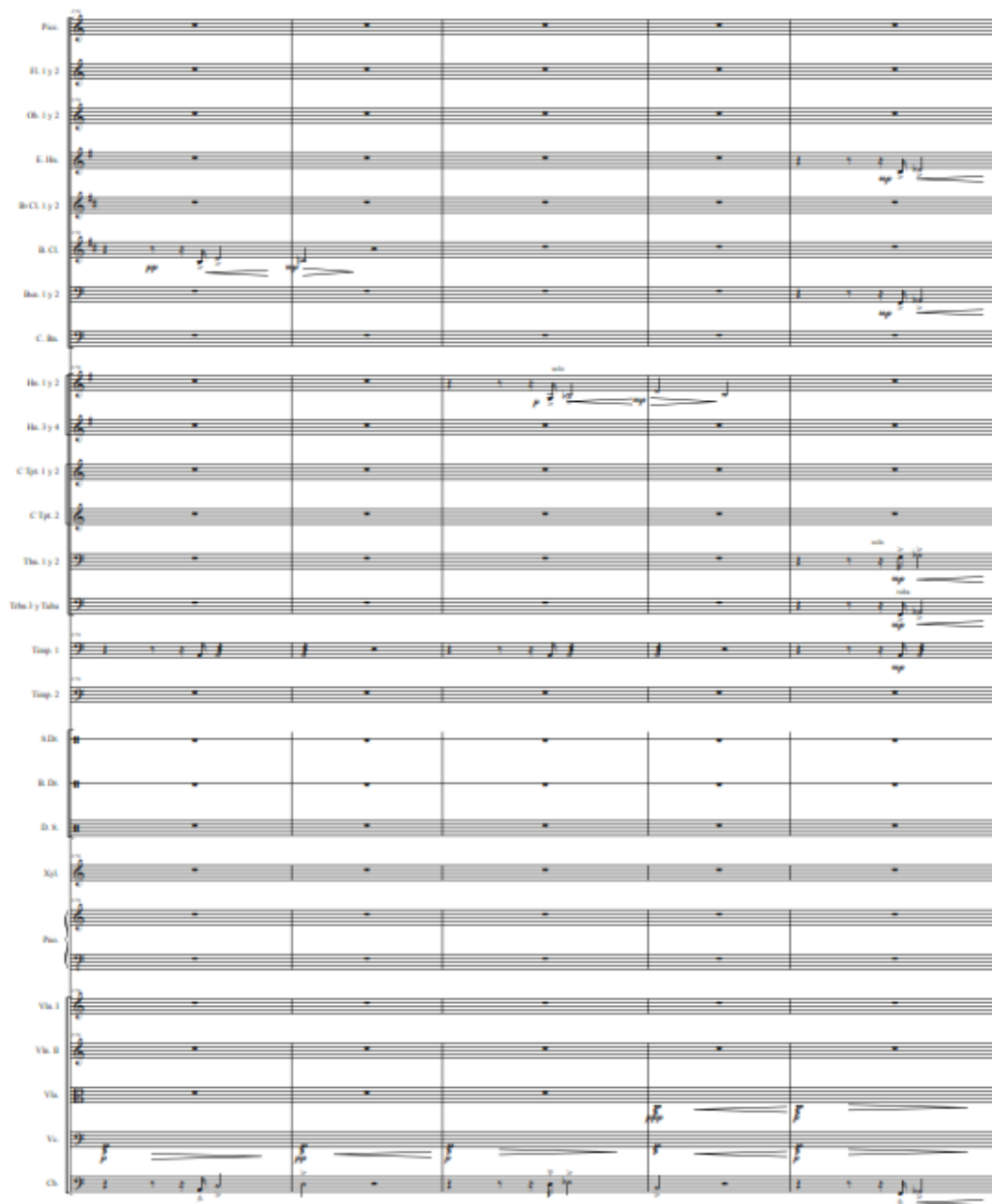
Vc.

Ch.



36

SINFONIA PACHACAMAC



Fls. 1 y 2

Ob. 1 y 2

H. 1

Bo. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bo.

Hs. 1 y 2

Hs. 3 y 4

C. 1 y 2

C. 2

Tr. 1 y 2

Tr. 3 y 4

Tim. 1

Tim. 2

S. Dr.

B. Dr.

C. Dr.

Xyl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

SINFONIA PACHACAMAC

37



Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

K. Ho.

Bo. Cl. 1 y 2

B. Cl.

Bso. 1 y 2

C. Bso.

Ho. 1 y 2

Ho. 2 y 4

C. Tpt. 1 y 2

C. Tpt. 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3 y Tuba

Tim. 1

Tim. 2

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

390

38 SINFONIA PACHACAMAC



## **Anexo 6: Guía de la Entrevista al Compositor Ricardo Monteros.**

1. ¿Cuándo y dónde nació?
2. ¿Cómo estuvo constituida su familia de origen?
3. ¿Cuándo y dónde comenzó sus estudios musicales?
4. -Detalle su trayectoria de estudios de Música. (Lugares, Fechas, Títulos Obtenidos, Principales Profesores, Comentarios que le precisen sobre este Tema).
5. Coménteme sobre otros estudios que haya realizado.
6. Influencias que le confiere a su vocación musical.
7. Influencias dentro de su formación musical.
8. ¿Por qué la Composición?
9. Detalle su Obra compositiva. (Obras, Géneros de cada una, Fecha en que fueron compuestas, lugar.)
10. De cada una de sus Obras, diga, motivación para escoger el género y formato.
11. ¿Cómo ocurre en Usted el proceso de creación?
12. ¿Estaría Usted de acuerdo en mostrarme los bocetos que haya hecho para estas dos Sinfonías y que fueran utilizados como fuentes para esta investigación?
13. En el proceso de creación de cada una de sus obras, ¿ha habido hechos que Usted considere importantes relatar?
14. Dígame por favor en qué Concursos de Composición ha presentado alguna de sus Obras. (Detalle lugar y fecha de los mismos)
15. Detalle los reconocimientos recibidos por su Obra creativa.
16. Cuáles de sus Obras han sido interpretadas, (Fecha, Agrupaciones que las hayan interpretado, Lugar, Directores que han estado a cargo)
17. ¿Cuáles de sus Obras han sido grabadas? (Fecha, Agrupaciones que tuvieron a su cargo la grabación, Directores que estuvieron a cargo, Lugar, Si fueron grabadas en Audio o incluyó Video.)
18. ¿Tiene alguna Obra en proceso de creación y/o de gestación?
19. ¿Quiénes conforman su familia actualmente?
20. ¿Qué entrevistas periodísticas o de otro tipo ha concedido hasta el momento? (Datos del entrevistador, Publicación, Fecha)
21. ¿Qué trabajos periodísticos o de otro tipo se han publicado sobre Usted o alguna de sus Obras?

22. ¿Qué lo motivó a hacer Música Programática, en sus Sinfonías específicamente?
23. ¿Se basó en algún Texto para abordar el Programa en las dos Sinfonías?
24. ¿Cuáles considera Usted han sido sus modelos de Composición o sus influencias en la Composición?
25. ¿Considera que sus Obra tienen características musicales comunes, lo que podría ser un sello en su creación? ¿Por qué?
26. En cuanto a su Sinfonía No.1, titulada “Ecuador”, ¿qué estructura presenta?
27. La temática es obviamente Nacionalista, ¿por qué escogió componer teniendo como tema a su país y su historia?
28. ¿Musicalmente utiliza características de la Música Nacional Ecuatoriana en esta Obra?
29. ¿Considera esta obra contemporánea? ¿Por qué?
30. Hablemos de su Sinfonía No. 2 “Pachacamac”, la que tuvo la oportunidad de escuchar en Concierto en vivo, de hecho, por el título trata un tema del folclor ecuatoriano, hágame de por qué le interesó utilizar este tema para esta obra.
31. ¿Considera Usted que además se relacionan el tema con las características musicales?
32. ¿Qué opina sobre las técnicas o el estilo de composición que empleó en dicha Obra?
33. Además de dedicarse a la Composición, ¿cuáles son sus funciones en estos momentos?
34. ¿Considera que su Obra forma parte de la tendencia que sigue la Música de Concierto actual de su país?
35. ¿Cómo ve la Música de Concierto actual en el Ecuador?
36. Usted impartió una Conferencia en la Universidad Central de Ecuador, titulada Desarrollo Cognitivo a través del estudio de la Música. ¿Esta fue impartida por Usted en otras Instituciones?
37. ¿Ha impartido Conferencias sobre otros Temas?
38. ¿Puede referirse a Compositores Contemporáneos Ecuatorianos que considere son importantes para la cultura del país actualmente?
39. ¿Podría Usted facilitarme las partituras para realizar el análisis de las Obras?

**Anexo 7: Guía de la entrevista a compositores, directores de orquesta y concertinos de las orquestas sinfónicas del país.**

**Entrevista para compositores y directores de orquestas sinfónicas de Ecuador sobre la música de concierto actual en el país, como parte del trabajo de titulación “la obra sinfónica del compositor Ricardo Monteros, su aporte a la cultura del país”.**

**Autora: Zilia Marrero (Maestrante de Musicología de La Universidad de Cuenca, Ecuador)**

1. ¿Qué opina de la música de concierto en Ecuador en los últimos treinta años aproximadamente, hasta la actual segunda década del siglo XXI?
2. ¿Qué compositores considera, son los más representativos de la música académica en el país en la actualidad y por qué?
3. ¿Podría mencionar obras representativas en música académica, de compositores ecuatorianos actuales?
4. ¿Podría decir qué estilos de composición se siguen en estos momentos por los compositores ecuatorianos actuales?
5. ¿Considera que se interpreta en el país la música de los compositores ecuatorianos actuales suficientemente?
6. ¿Ha habido algún cambio con relación a la difusión de la música nacional académica, con el actual gobierno, en relación a los anteriores?
7. ¿Se conoce la música académica ecuatoriana actual fuera del país? Argumente si tiene conocimientos de la interpretación fuera del país.

Algún otro aspecto de interés en relación al tema antes tratado que desee agregar:

---

**Nombres y Apellidos**

**Función**

## Anexo 8: Programa del Festival Músicaviva 2012.

### Eventos Guayaquil

\*\* ESTRENO MUNDIAL

CONCIERTO	CIUDAD	OBRA	COMPOSITOR	DESCRIPCION
ELECTROACÚSTICO "ELECTROSHOCKS"	Guayaquil 27/09/2012 MAAC 19h30	Simple ignorancia	Faustp Muñoz	Electrónica y video
		Tempedrales	Pablo Rosero	Improvisación con objetos y video
		Latitud Cero** (2007)	Pablo Freire	Electrónica pura
		Poder y resistencia	Eduardo Flores	Video y electrónica
		Aire...como pan	Julián Pontón	Electrónica pura
		Electroshocks (Para curar el mal de ojo)	Jorge Campos, música Javier Andrade, video	Electrónica y video
CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE GUAYAQUIL "MUSICAVIVA"	Guayaquil 28/09/2012 Teatro Centro Cívico 19h30	De las concesiones	Jannet Alvarado	Orquesta Sinfónica
		Concierto para violín y orquesta: Allegro, Adagio, Allegro (solista: Jorge Saade Scaff)	Jorge Oviedo	Orquesta Sinfónica
		Apuntes con refrán	Milton Estévez	Orquesta Sinfónica
		Sinfonía Ecuador	Ricardo Monteros	Orquesta Sinfónica

### Eventos Loja

\*\* ESTRENO MUNDIAL


CONCIERTO	CIUDAD	OBRA	COMPOSITOR	DESCRIPCION
CONCIERTO DE CÁMARA DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE LOJA "SUPER CUERDAS"	Loja 27/09/2012 Teatro Bolívar 19h30	Colores** (2012)	Ricardo Monteros	Orquesta de cuerdas
		Amaruka (2010)	Pablo Freire	Orquesta de cuerdas
		Fuga (2008)	Arturo Rodas	Orquesta de cuerdas
		Birthdaypiece (2010)	Jorge Campos	Orquesta de cuerdas
		INTERMEDIO		
		Torsos (2007)	Juan Campoverde	Orquesta de cuerdas
		Sin título (2010)	Milton Estévez	Orquesta de cuerdas
		Talvez será la vejez (2010)	Mesías Maiguashca	Orquesta de cuerdas
		Letanías (2011)	Jeannet Alvarado	Orquesta Sinfónica
CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE LOJA "MUSICAVIVA"	Loja 28/09/2012 Teatro Bolívar 19h30	Introducción y Rondó Caprichoso	Camille Saint-Saëns	Orquesta Sinfónica
		INTERMEDIO		
		Andanza 1 y 2	Francisco Mele	Orquesta Sinfónica
		El camino de la libertad	Jacinto Freire	Orquesta Sinfónica
		Aguamarina (1990)	Pablo Freire	Orquesta Sinfónica

## Eventos Cuenca

CONCIERTO	CIUDAD	OBRA	COMPOSITOR	DESCRIPCION
CONCIERTO DE CÁMARA DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE CUENCA "SUPER CUERDAS"	Cuenca 21/09/2012 Museo Catedral Vieja 20h00	Amaruka (2010) o "música de cuerdas para las once dimensiones"	Pablo Freire	Orquesta de cuerdas
		El mosquito atómico (2010)	Luis Enríquez	Orquesta de cuerdas
		Talvez será la vejez (2010)	Mesías Maiguashca	Orquesta de cuerdas
		Fuga (2008)	Arturo Rodas	Orquesta de cuerdas
		INTERMEDIO		
		Torsos (2007)	Juan Campoverde	Orquesta de cuerdas
		Sin título (2010)	Milton Estévez	Orquesta de cuerdas
"DE VIOLINES Y PAILAS" CON EL ENSAMBLE ALEMÁN AVENTURE	Cuenca 27/09/2012 Teatro Casa de la Cultura 20h00	Sonata	Williams Panchi	Orquesta de cuerdas
		La Force du Vertige (1985)	Nicolas A. Huber	Flauta, clarinete, violín, violoncello y piano
		Los cadadias (1980)	Coriún Aharonián	Clarinete, como, piano y violoncello
		Tres pecas para piano (1945-65-77)	Hans Joachim Koellreutter	Piano
		Quinteto silvestre (1992)	Diego Luzuriaga	Quinteto de vientos
		INTERMEDIO		
		DarkMatter (2011)	Michael Quell	Oboe, clarinete y fagot
CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE CUENCA "MÚSICAVIVA"	Cuenca 29/09/2012 Teatro Casa de la Cultura 19h00	Libres en el sonido, presos en el sonido	Graciela Paraskevaldi	Flauta, clarinete, violín, violoncello y piano
		Kammermusikmit paila obligato (2012)	Mesías Maiguashca	Flauta, oboe, clarinete, fagot, como, piano, violín, violoncello y paila
		Andanza 1 y 2	Francisco Melo	Orquesta Sinfónica
		Como agua entre las manos	Christian Mejía	Orquesta Sinfónica
		Letanías (2011)	Jeannet Alvarado	Orquesta Sinfónica
		INTERMEDIO		
		Batalla de Pichincha y Batalla de Ayacucho	Diego Luzuriaga	Orquesta Sinfónica
		El camino de la libertad	Jacinto Freire	Orquesta Sinfónica
		Aguamarina (1990)	Pablo Freire	Orquesta Sinfónica
		Apuntes con refrán	Milton Estévez	Orquesta Sinfónica y electroacústica



**Anexo 9: Programa de mano del Concierto de premiación del concurso de composición 2012 OSN en el que fue estrenada la *Sinfonía n° 1 Ecuador*.**



 **ORQUESTA  
SINFÓNICA  
NACIONAL DEL ECUADOR**

**CONCIERTO DE PREMIACIÓN  
A GANADORES DEL CONCURSO DE COMPOSICIÓN**

-Engels Monteros, Sinfonía Ecuador  
-Flavio Jara, CDK  
-Luis Rodríguez, Sinfonía Bum

**Directora invitada: Kaisa Roose  
Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador**

Viernes 27 de abril 2012, 20:00  
TEATRO POLITÉCNICO

[www.sinfonicanacional.gob.ec](http://www.sinfonicanacional.gob.ec)



CONCIERTO DE PREMIACIÓN  
A GANADORES DEL  
CONCURSO DE COMPOSICIÓN

## Notas al Programa

Concierto de premiación a ganadores  
del Concurso de Composición

Con el propósito de impulsar la creación de nuevas obras de compositores ecuatorianos, en formato sinfónico, la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador –OSNE– decidió presentar una nueva edición del Concurso de Composición Musical que se había realizado en años anteriores.

Según el nuevo reglamento, el concurso fue anónimo y para inscribirse los interesados han llenado dos formularios precisando el género de la obra, adjuntando una lista de la orquestación utilizada, un resumen del concepto artístico y técnico de la obra. Para precautelar una revisión transparente los trabajos se han presentado a través de un seudónimo. Además, los concursantes han entregado las partituras en versión digital, junto un CD que contiene las maquetas sonoras de la composición.

El Jurado Calificador lo integraron la Directora Musical Titular de la OSNE, Mestra Nathalie Marin, la compositora internacional Amanda Harberg y el Mtro. Pawel Kopczynski, concertino de la OSNE, como representante de la Comisión Artística de la Orquesta. El Jurado Calificador, determinó el primero, segundo y tercer lugar, para los seudónimos "Tacra" (Engels Monteros), "Lepios" (Flavio Jara) y "Tres" (Luis Rodríguez). También resolvió entregar menciones a los seudónimos "Adina" (Xavier Reyes) y "Chuzolango" (Jorge Oviedo).

En el salón auditorio de la Orquesta se hizo la entrega de premios y diplomas a los 3 triunfadores y a las 2 menciones. Y para destacar la trascendencia del concurso la OSNE resolvió interpretar las obras ganadoras en el concierto que se presenta en el Teatro Politécnico con la conducción de la Directora invitada Kaisa Roose.

4

CONCIERTO DE PREMIACIÓN  
A GANADORES DEL  
CONCURSO DE COMPOSICIÓN

## Las Obras Ganadoras

## Sinfonía Ecuador de Engels Monteros (1er. lugar)

Es una sinfonía en forma de sonata, de un solo movimiento, con un episodio y coda. Narra la historia de la independencia del Ecuador y relata lo que el compositor llama «nuestra revolución». En los fragmentos iniciales menciona las ideas de la revolución y de la libertad. Hace hincapié en la marcha de los soldados a la batalla y luego presenta la plegaria, «Salve Salve Gran Señora», o Yupaichishca, que entonan los soldados antes de la confrontación bélica. En la coda final muestra el campo de batalla, lleno de muerte y dolor, en medio del cual los soldados ecuatorianos, elevan su voz de triunfo y anuncian la independencia del pueblo y la libertad.

## CDK de Flavio Jara (2do. lugar)

Esta obra sinfónica no se encasilla en un género en particular, es más bien de carácter libre. En las cuatro partes que contiene se explora predominantemente la parte tímbrica, rítmica y dinámica de la orquesta.

El compositor, cuya carrera musical ha estado basada principalmente en el género popular, manifiesta que su intención al escribir la obra «no es presentar una composición que rompa los esquemas sino simplemente plasmar la necesidad de experimentar nuevos universos sonoros como compositor, e incursionar en el apasionante mundo sinfónico».

## Sinfonía BUM de Luis Rodríguez (3er. lugar)

La Sinfonía BUM tiene 3 movimientos. Es una obra compuesta en base a conceptos de la tradición occidental que se caracteriza por atmósferas sonoras densas. La intención estética del compositor es la representación del caos, y el orden que nace de él. El lenguaje que se usa en esta partitura presenta influencias de compositores de distintas épocas, desde el renacimiento hasta la atonalidad de los siglos XX y XXI, y en ciertos pasajes también de las sonoridades andinas.

5

CONCIERTO DE PREMIACIÓN  
A GANADORES DEL  
CONCURSO DE COMPOSICIÓN

## Directora Invitada

## Kaisa Roose



Graduada en Dirección de Orquesta en la Real Academia Danesa de Música. Nació en Tallin, Estonia. Empezó a tocar el piano a la edad de 6 años en la Escuela de Música Tallin y continuó sus estudios en la Academia de Música Estonia. En la Real Academia Danesa de Música, estudió con el director y compositor suizo Michel Tabachnik. Tomó clases Maestras con el director alemán Kurt Sanderling y con el director y compositor francés Pierre Boulez. Durante sus estudios en Copenhague (Dinamarca) Kaisa Roose dirigió la Orquesta Filarmónica de Copenhague, la Orquesta Sinfónica Odense Danesa, la Orquesta Sinfónica Aalborg, en Dinamarca y la Orquesta Sinfónica Helsingborg, en Suecia.

En 1997 fue galardonada con la beca Grethe Kolbe para directores jóvenes prometedores. Después de su graduación se enroló con el Teatro Real Danés y el Teatro Musical de Malmö, en Suecia. En 2004 debutó en los países Bálticos con la Orquesta Sinfónica Nacional de Estonia y la Orquesta Sinfónica Estatal de Lituania. Después dirigió orquestas de Dinamarca, Irlanda, Finlandia y Costa Rica. Entre sus últimas presentaciones en los países Bálticos se incluye el Teatro Nacional de la Ópera, en Estonia.

Realizó una estrecha colaboración con ensambles de música como Esbjerg Ensemble y Aarhus Sinfonietta, con los cuales efectuó grabaciones y estrenos mundiales de obras de los compositores daneses Per Norgaard y Hans-Henrik Nordström. A inicios del 2012 Kaisa Roose, efectuó una gira por Escandinavia, Rusia y Estonia.

6

CONCIERTO DE PREMIACIÓN  
A GANADORES DEL  
CONCURSO DE COMPOSICIÓN

## Triunfadores del Concurso de Composición



## Engels Ricardo Monteros Tello. (1er. lugar)

Compositor ecuatoriano nacido en la ciudad de Loja. Estudió música en el Conservatorio Nacional "Salvador Bustamante Celí" de su ciudad natal, graduándose en la especialidad de piano. También estudió en la Academia Superior Estatal de Odessa A. V. Nezhidánova, (Ucrania), obteniendo la Licenciatura en Artes, profesor especialidad Composición Musical. Diplomado de Magister en pedagogía musical y Teoría de la Música por el Instituto Pedagógico Superior de Odessa (Ushinsky). Actualmente se desempeña como Vicerrector del Conservatorio Nacional de Música y Director de la Carrera de Composición Acústica y Electroacústica. Sus obras han sido ejecutadas en Alemania, Ucrania y Ecuador.

## Flavio Leandro Jara Espinosa. (2do. lugar)

Músico cuencano, egresado de la Universidad de Cuenca. También es licenciado en Pedagogía Musical por la Universidad Técnica de Manabí. Ha incursionado en varios géneros como el Rock, el Pop, y la música "formal". Se inició como guitarrista de música popular bajo la influencia del rock latino y luego contactó con la música "clásica". Ha realizado varios trabajos en el género popular y sinfónico. Sus obras "Interludio en Mimí" y "Válsamo" fueron estrenadas en 2010 y 2011.

## Luis Rodríguez Pazmiño. (3er. lugar)

Compositor quiteño. Estudió piano con maestros como Alona Ivanenko, Toshiko Stoyanov, Anibal Landisuri y Composición Musical en el Instituto Superior de Arte de la Habana-Cuba (ISA), en donde recibió la licenciatura. Se ha desempeñado como compositor del Teatro Nacional Sucre y ha ejercido la docencia en el Conservatorio Mozart y en la Universidad de las Américas. Actualmente estudia Música Popular Contemporánea en la UDLA.

7

**Anexo 10: Programa de mano concierto *Sinfonía N° 2 Pachacámac*. Orquesta Sinfónica Nacional.**





también por prestigiosos intérpretes en escenarios alrededor del mundo.

Ha sido expositor en diversos congresos y conferencias internacionales con temas de neuromúsica. Entre sus maestros de piano y composición se cuentan: G. Espinoza, L. Terán, E. Semeonova, S. Shustov, J. Gomeleskala y David Harutyunyan.

### **Sinfonía Pachacamac**

(Ganadora del concurso "Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador", 2013).

Sinfonía en tres movimientos, ganadora del Segundo Concurso de Compositores Ecuatorianos 2013 de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. En ella, se narra la historia de Pachacamac, Dios Inca del Terremoto y la Tempestad, conocido y venerado como el soberano del mundo, el hacedor de todo sobre la tierra.

Primer movimiento, andante con moto, narra la llegada del Dios de la Tempestad y la Tormenta a la tierra, depositando las cuatro piedras en los cuatro puntos cardinales. La creación del hombre y la mujer, la muerte del hombre, el nacimiento del hijo de Inti, el dios sol y la muerte del infante en manos de Pachacamac.

Segundo movimiento, adagio, relata el llanto de la madre por la pérdida de su hijo. Tercer movimiento, allegro con fuoco, cuenta la llegada del nuevo hijo de Inti, la muerte de su madre en manos de Pachacamac y el retorno del hijo del Dios Sol. Posteriormente el destierro de Pachacamac a los océanos y su proclamación de vida eterna como gran supremo del mundo, el dios del terremoto y la tempestad, del trueno y de la ira.

Esta obra refleja la energía vital y estado de ánimo del compositor."

**Orquesta Sinfónica Nacional  
Del Ecuador**

La nitidez conceptual de sus diseños. Estas pinturas negativas motivaron mi acercamiento al análisis digital de sonidos provenientes de varios instrumentos musicales precolombinos (aerófonos y litófonos en especial). La idea inicial fue la de usar la información analítica obtenida como punto de orientación en el desarrollo del vocabulario armónico y tímbrico a ser utilizado por la orquesta.

Un proceso creativo en el cual sonoridades iniciales (sonidos y figuraciones musicales) generan un vocabulario armónico y tímbrico desde su propio contenido acústico. Esto me pareció que se acercaba a los procesos creativos implementados con la pintura negativa. El hecho de que los sonidos iniciales provienen de instrumento precolombinos hallados en Ecuador no hizo más que solidificar estas afinidades.

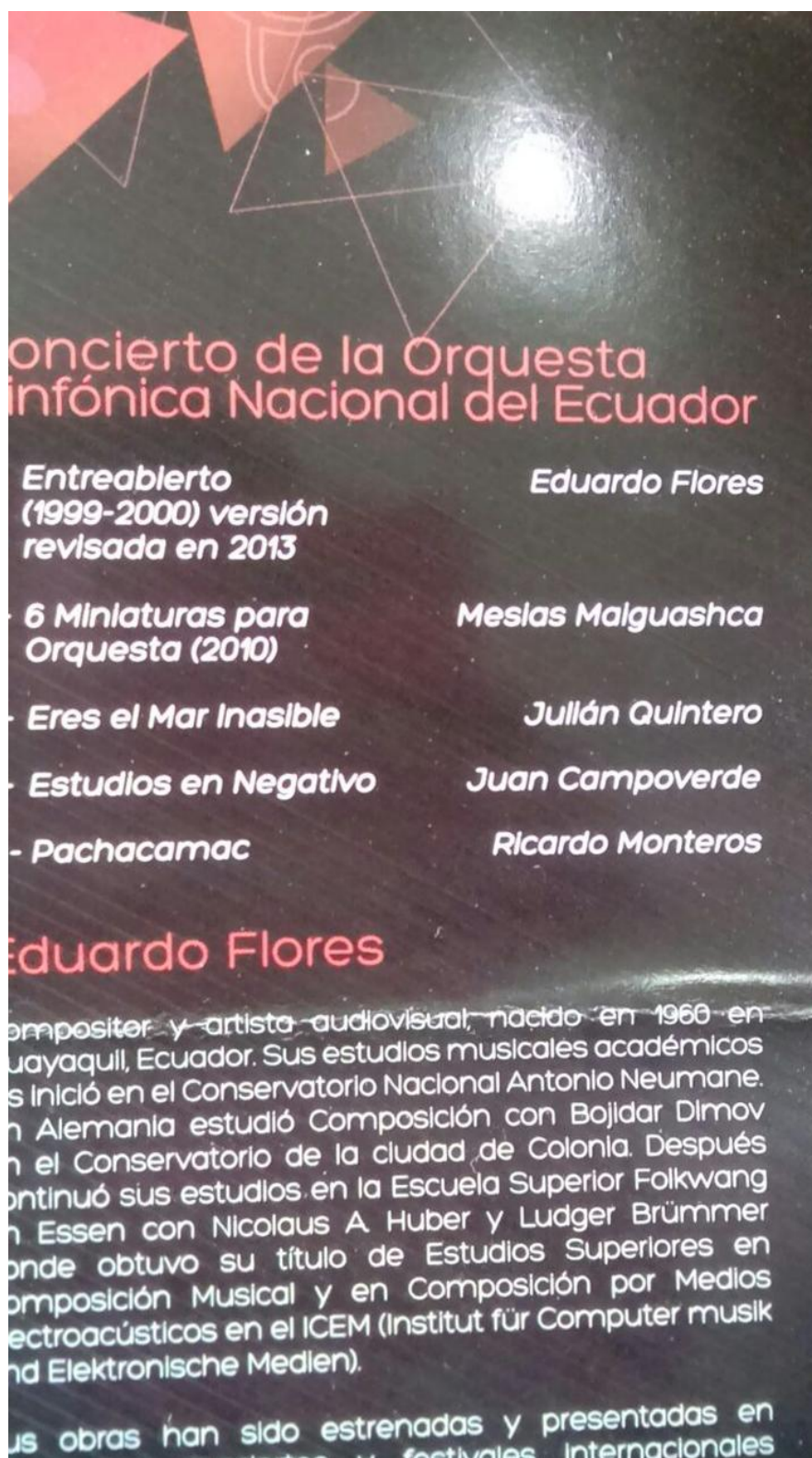
## Ricardo Monteros

Nace en Loja en 1977, realiza sus estudios en el Conservatorio Salvador Bustamante Celi obteniendo el título de tecnólogo mención piano. En el 2005 viaja a Ucrania a hacer estudios de especialización en composición en la Academia Superior de Música A. V. Nezhdanova de Odessa donde obtiene Diploma Rojo en Composición. Realiza sus estudios de maestría en pedagogía en el Instituto Pedagógico Superior Ushinski de Odessa - Ucrania.

Actualmente se desempeña como Vicerrector del Conservatorio Nacional de Música de Quito, docente y Director de la Carrera de Composición Musical del CSNM y consultor para la creación de la Universidad de las Artes en Ecuador.

Es fundador del grupo de compositores independientes Creando Ecuador, donde reúne a compositores de todos los rincones del país impartiendo clases gratuitas de fundamentos de composición presentando conciertos de música contemporánea "OPUS" a lo largo de todo





cas en las principales ciudades de nuestro país. Su permanente y destacada labor a nivel nacional e internacional le ha hecho acreedora al reconocimiento del Gobierno Nacional, habiendo recibido la distinción 'La Institución Cultural Más Seria y Profesional del País', haciéndose también acreedora al Mérito Cultural de Primera Clase en 1991 y al Premio Nacional Eugenio Espejo en el 2007.

### Andrei Vasileusky Director



Nació en Minsk, capital de la República de Belarús. En 1974 ingresó a la Escuela Especial Musical anexa al Conservatorio Estatal de su país natal en donde culminó su formación como Director Coral. En 1988, en el Conservatorio 'Rimsky-Korsakov' de San Petersburgo, estudió Dirección Sinfónica, Ópera y Ballet, culminando su carrera bajo la dirección de I. Musin.

Ha trabajado en el Teatro de Ópera y Ballet 'Modesto Mussorgsky', en el Teatro de Ópera de Cámara de San Petersburgo y en el Gran Teatro Académico Estatal de la República de Belarús. Ha dirigido varias orquestas de la ex Unión Soviética, Colombia, Paraguay, Perú, Belarús, Chile, Argentina y República Dominicana. En Ecuador ha dirigido las orquestas Sinfónica de Guayaquil, Sinfónica de Loja, Sinfónica de Cuenca y la Banda Sinfónica Nacional del Ecuador. En el año 2003 fue Director Titular encargado de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. En julio de 2013 ha sido designado Director Asistente de la OSNE.

## Lista de Músicos

### Violines Primeros

Paweł Kopczynski Concertino  
Santiago Mora Alarcón \*  
Emilio Salinas \*  
Jorge Salinas \*  
Indira González  
Orlet Nagles  
Paulina Flores  
Leonardo Erazo  
Fausto López  
Fernanda Delgado  
Oswaldo Toro

### Violines Segundos

Román Serrano  
Santiago Mora Sánchez  
David Mosquera  
Beatriz Morales  
Marisa Dávalos  
Stalin Pucha  
Martha Artola  
Cristina Mora

### Violas

Roberto Díaz  
Tigran Khatchatryan  
Gustavo Guíñez  
Javier Alarcón  
Karin Kriese  
Mónica Carrión

### Violonchelos

Allsa Lewin \*  
Daniel Khachatrian \*  
Isabel Delgado  
Juan Carlos Moreno  
Pablo Reece  
Ana Bonilla

### Contrabajos

Rodrigo Becerra \*  
Patricio Baca  
Efrén Vivar  
Juan Carlos Panchi  
Cristóbal Herrera  
Adolfo Cillo  
Larry Bonilla



**Anexo 11: Catálogo Festival de Música Contemporánea Lenguajes de Alto Riesgo celebrado en el año 2016.**





**Miércoles 9 de marzo****NOCHE DE PIANO Y AUDIVOSUALES**

Esta noche se estrenarán parte de las obras ganadoras en la convocatoria organizada por REDCE (Red de compositores/as del Ecuador) para piano. Las obras serán interpretadas por los reconocidos pianistas **Alex Alarcón** y **María Terterian**. La curaduría de esta convocatoria estuvo a cargo de Marcelo Ruano.

**Obras por estrenar:**

*Ama*, Élder Olave, Perú (Ganador de la convocatoria) - *Quiebre*, Andrés Moscoso, Colombia (Ganador de la convocatoria) - *Kontraktemp*, Ricardo Monteros, Ecuador (Mención especial) - *Prelude*, Sebastián Orejarena R., Colombia (Mención especial) - *Seuils*, Rafael Llanos, Colombia (Mención especial) - *La salida*, Iván Salazar, Ecuador (Mención especial)

**David West y la Orgía Cósmica** (Ecuador-Canadá) nos trae ritmos ecuatorianos de la Amazonía, los Andes y la costa del Pacífico utilizando muestras de instrumentos tradicionales, grabaciones de campo y diseño de sonido. sus obras *Ayawaska* e *Inti Raymi*. Los audiovisuales estarán a cargo de **Jamel Maldonado**. Es un tributo a la riqueza cósmica de Ecuador desde el más allá.

**Fidel Eljuri** (Ecuador) nos presenta su obra *DUAL*- Presentación audiovisual en vivo investigación sobre la fractalidad de los patrones Shipibo. Composición creada a base de grabaciones de campo, registros visuales e "icaros"



&lt;María Terterian&gt;

&lt;Fidel Eljuri&gt;

**19h30 / Teatro Variedades****Jueves 10 de marzo****ENCUENTRO DE NOISE ART**

Este encuentro ha sido organizado por la red de RUIDISTAS "Quiteña Libre".

**Crank Sturgeon** (USA) Unidos. Utiliza el Noise, también sonidos vocales, micrófonos de contacto, collage y destrucción de ritmos populares.

**Invisible Architecture** (Arquitectura Invisible) es un proyecto creado por **Christian Galarreta** (Lima/Paris/Rotterdam) y **Janneke van der Putten** (Rotterdam). Proyecto de exploración acústica en espacios arquitectónicos mediante una serie de performances y grabaciones junto con la realización de un live set para campos electromagnéticos y voz.

Se presentarán los principales exponentes del país en este escenario como **Lucho Pelucho**, **La chatarra**, **Michael Silva**, **Daniel Pico**, **Apofenias**, **Christian Proaño**, **Arcano 18**, y **Armenia** (pionero de esta escena a nivel mundial)

**19h30 / Teatro México**<Arcana 12>  
<Invisible Architecture>  
<Crank Sturgeon>**Autora: Zilia Marrero Castillo**

**Viernes 11 de marzo****NOCHE DE PIANO, GUITARRA Y OBRAS ELECTRO  
ACUSTICAS**

Esta noche se estrenarán la segunda parte de las obras ganadoras en la convocatoria organizada por REDCE (Red de compositores/as del Ecuador) para piano. Las obras serán interpretadas por los reconocidos pianistas **Chinatsu Maeda** y **Alex Alarcon**. La curaduría de esta convocatoria estuvo a cargo de Marcelo Ruano.

**Las obras por estrenar son:**

*Toccata quasi una fantasia*, Luis Sierra, Venezuela (Ganador de la convocatoria) - *Realidades Paralelas*, Juan Valdano, Ecuador (Ganador de la convocatoria) - *5014*, Maria Andrea Izquierdo, Colombia (Ganadora de la convocatoria) - *Con cierto modo*, Alfredo Altamirano, Ecuador (Ganador de la convocatoria) - *Colage*, Mariano Rocca, Argentina (Ganador de la convocatoria) - *Emocional*, Ernesto Alcivar, Ecuador (Ganador de la convocatoria)

El guitarrista **Bolivar Ávila** (Ecuador) presentará un repertorio de obras contemporáneas de compositores ecuatorianos: "Abya Yala" Juan Mullo - "Llujshi" Daniel Flores - "Microgramas" Mesias Maiguashca

**Andrés Noboa** (Ecuador) presenta "Su alma en el mar" para flauta travesa, clarinete, bajo, guitarra eléctrica, voz y samples.

**Carlos Arboleda** presenta su obra "Gabinete de expertos contables" para electroacústica y piano.

**Abel Castro** (Perú) presenta "Áltares" (obra electroacústica para sistema cuadrafónico).

**SESION NOCTURNA****NOISE ART**

Con :

Noisyfenix  
Kukuruchox Klan  
Menso Noise  
Armenia  
Guanushca  
Christian Proaño  
Lo Más Bello  
Espanto  
Industria Masoquista  
Transfiguration  
Fat Future  
Noisyfenix  
Damballah  
Historias de robots

**22h00 / Casa Moujou****19h30 / Auditorio "Las Cámaras"**

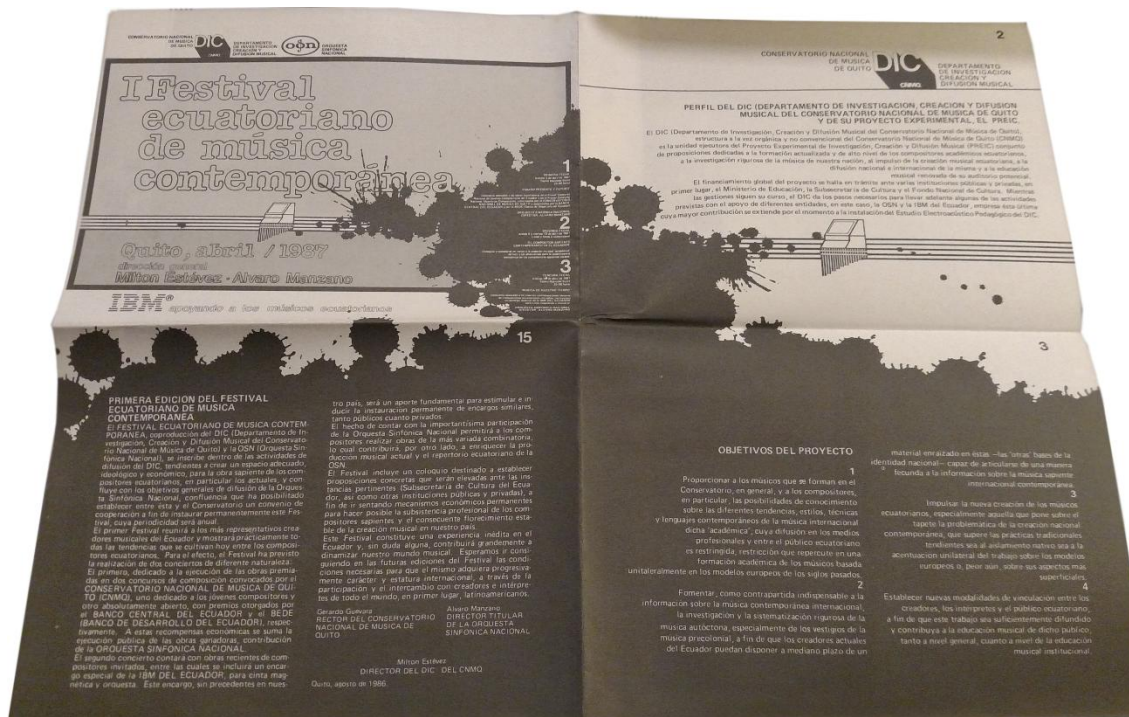
<Abel Castro>  
<Bolivar Avila>  
< Kukuruchox Klan>

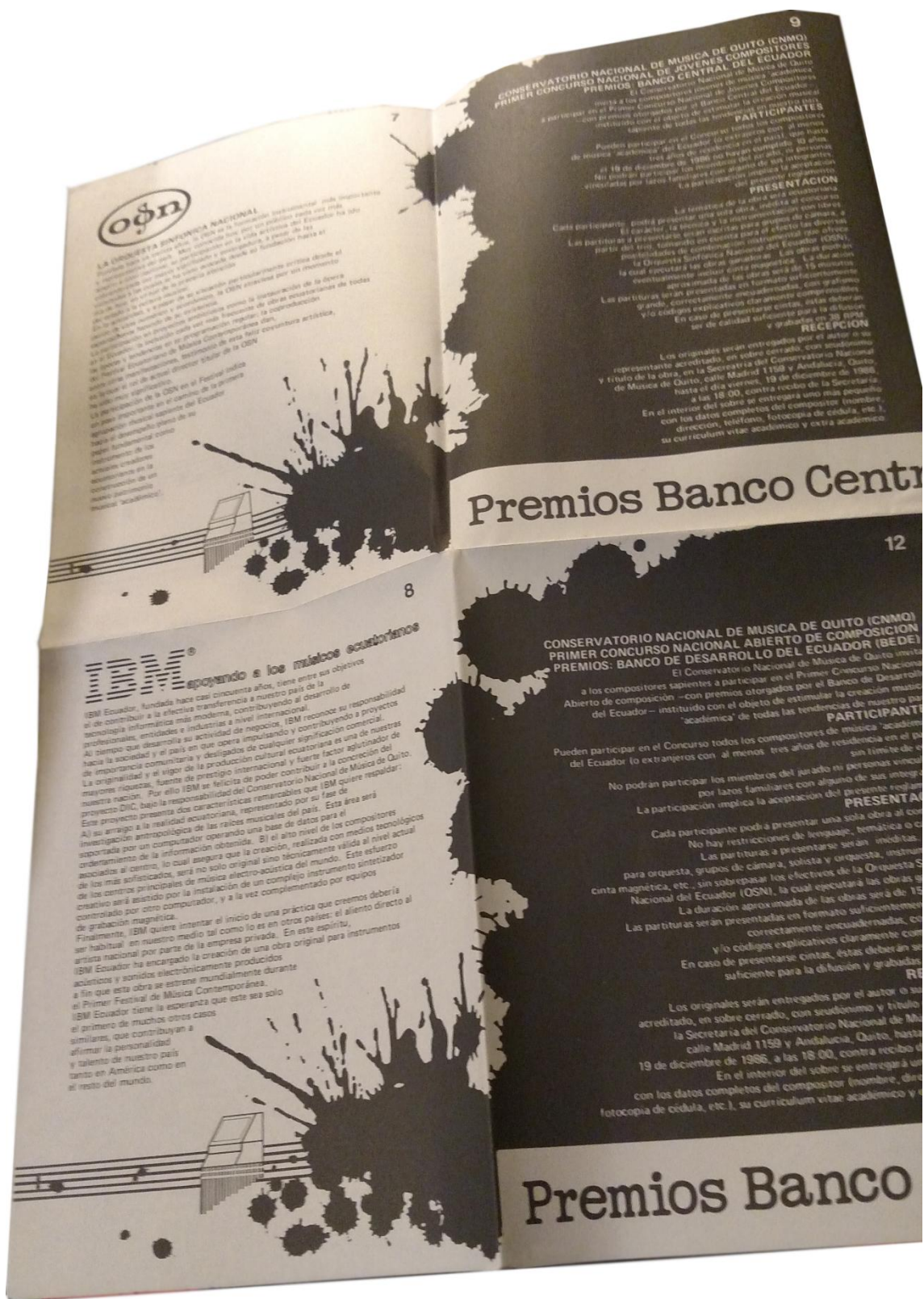
## Anexo 12: Convenio de Donación de la IBM al CNM (Dic).





## Anexo 13: Programa del I Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea.







**Anexo 14: Programa del 8 Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea.**



## XI FESTIVAL ECUATORIANO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

El Conservatorio Nacional de Música a través del DIC (Departamento de Investigación, Creación y Difusión del CNM) da la más cordial bienvenida a todos los invitados y participantes al XI FESTIVAL ECUATORIANO DE MUSICA CONTEMPORANEA, a realizarse en Quito del 7 al 12 de julio.

Esta edición del festival está dedicado a varias formas de hacer la música de nuestros días que sincretizan la música académica con la música popular. En realidad la música académica se ha nutrido desde siempre de la música popular, de la música de tradición oral de los diferentes pueblos del mundo por lo que hemos planeado este festival de la forma más inclusiva posible.

El Conservatorio y el DIC agradecemos a todas la instituciones y personas particulares que han apoyado la planificación y producción de este festival:

A todos los compositores, intérpretes y artistas que están colaborando, la mayoría solamente con la paga de presentar sus obras en público, a Bénédicte de la Alianza Francesa, a Tina de la Asociación Humboldt y a Sabine Hettler que han financiado los pasajes de la pianista alemana, al Quito Cultura, a Microsoft, Hugo Burgos, a la Cámara de Comercio de Quito, a Gustavo Lovato y la Casa de la Música, a Andrea Stark y la fundación Teatro Sucre, a Igor Icaza y Lucho "Pelucho" Enríquez, a Pepe Avilés, a Macshori Ruales, los estudiantes del DIC y a CPdiseño.

Más información con respecto a todos los participantes del festival se pueden encontrar en nuestra página web:

[www.festivaldemusicacontemporanea.blogspot.com](http://www.festivaldemusicacontemporanea.blogspot.com)

Producción y Dirección Artística:  
Julián Pontón y Christian Proaño, DIC CSNM

Anexo 15: Portada del disco *Nuestro Tiempo*.



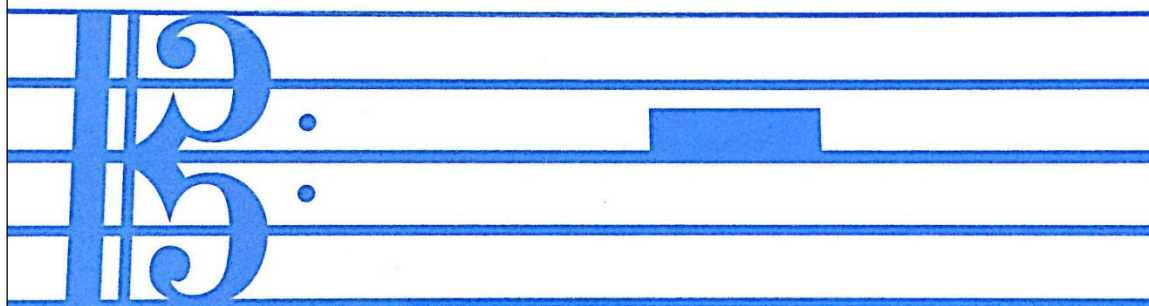


**Anexo 16: Documento del SIME.**

# **Sistema de las Músicas del Ecuador, SIME**

(Documento elaborado por Milton Estévez  
Diciembre de 2009 - Febrero de 2010  
bajo el nombre de  
Sistema Sinfónico del Ecuador, SSE.  
Revisión bajo el nuevo nombre:  
Diciembre de 2010, por el autor)

Conocer y Disfrutar  
la orquesta  
sinfónica



Manual de uso didáctico  
del multimedia

Gerardo  
Guevara  
Compositor académico

Papá  
Roncón  
Músico de tradición oral



## Manual de uso didáctico del multimedia

**Anexo 17: Entrevista de la autora al compositor Ricardo Monteros.**



**Anexo 18: Entrevista de la autora al compositor Milton Estévez.**

